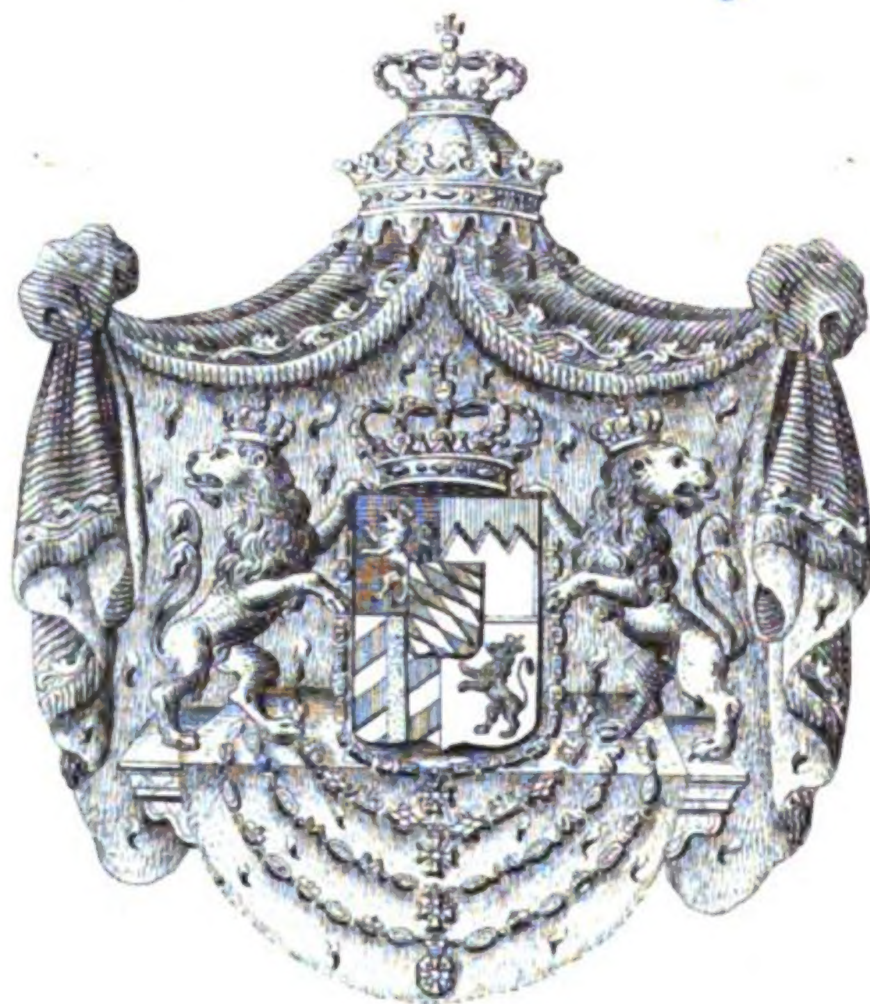




Aesthetisches Wörterbuch

über

die bildenden Künste,

nach Watelet und Levesque.

Mit nöthigen Abkürzungen und Zusätzen fehlender Artikel kritisch bearbeitet

von

K. H. Heydenreich,

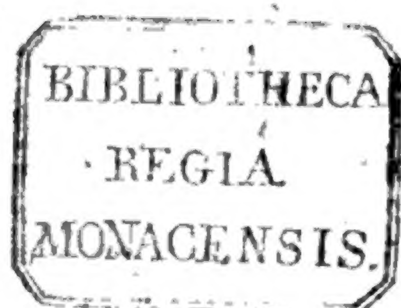
öffentlichem Professor der Philosophie zu Leipzig.

Dritter Band.

Leipzig,

in der Weygandschen Buchhandlung.

1794.


BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Inhalt.

)(N.

Inhalt.

L.

Lage.

Site.

Lage bedeutet die Stellung und den Platz einer Gegend. Unerachtet dieser Ausdruck der Landschaftmahlerei eigenthümlich angehört, (S. den Art. Landschaft;) ist er doch auch der historischen Gattung nicht fremd, welche im Betreff der Lagen eine sehr überdachte Wahl heischt. Erstlich: da die Lage dazu beitragen muß, den Ort der Scene, die Jahres- und Tageszeit, wo sich die vorzustellende Handlung zugetragen hat, anzuzeigen, so macht die Lage gewissermaßen einen Theil des Costums aus. Zweitens: muß die Lage, angemessen der Handlung, zur allgemeinen Wirkung, zur Poesie, ja zur Moralität des Sujets beitragen. Watelet.

Landschaft.

Paysage.

Landschaft bezeichnet in der Kunst die Darstellung einer Gegend, einer Landscene, oder der ländlichen Natur überhaupt.

Darstellungen, die die Mahlerei von Gegenden giebt, welche hier einen unerschöflichen Stoff für ihre Zaubereien findet, werden Landschaftsgemälde genannt.

Aussichten oder ländliche Scenen können erstlich so dargestellt werden, wie sie sich dem Anblicke darbieten, oder wie sie wirklich sind.

Der Künstler kann aber auch zweitens in seinem Gemälde die wirkliche Natur zwar zum Grunde legen, sie aber in ge-

wissen Theilen so abändern, daß ihre Darstellung ein Gemisch von Nachahmung und Ideal sehen läßt.

Drittens kann auch ein Artist ohne seine Werkstätte zu verlassen ländliche Natur mahlen.

In diesem letztern Falle setzt der Künstler seine Landschaftsdarstellung aus Scenen zusammen, die er sich nach vorkommenden Verbindungen und Abwechselungen in Gegenden dichtet, colorirt und beleuchtet sie willkührlich nach dem Bilde, das seiner Seele von den Farben und Lichtern der wirklichen Natur vorschwebt.

Gegenden oder Scenen, die der Künstler mit der größesten Treue nachahmt, und sie ganz so darstellt, wie sie wirklich sind, werden Prospekte genannt. Man sagt daher von einem Artisten, der die ländliche Natur so nachzuahmen pflegt, daß er Prospekte zeichne oder mahle.

Gegenden, die zum Theil Nachahmungen der wirklichen Natur, zum Theil aber auch Werke der Einbildungskraft sind, werden gemischte Landschaften oder zusammengesetzte Prospekte genannt.

Landschaften endlich, die nur allein Erinnerung und Einbildungskraft des Künstlers hervorbringt, heißen idealische Landschaften, idealische Darstellungen der ländlichen Natur.

Die Prospekte ermangeln oft wegen allzugroßer Genauigkeit jenes Gefälligen und Anmuthigen, das ihnen Einbildungskraft sehr bald gegeben haben würde.

Die gemischten Landschaften oder zusammengesetzten Prospekte erheben dagegen durch ein glückliches Anbringen der Perspective und durch eine schöne gewählte Beleuchtung, oft alle Reize der Einbildungskraft.

Die idealischen Darstellungen endlich, sind als die erste und wichtigste Gattung der Landschaften zu betrachten; in ihnen kann sich der große Meister am vorzüglichsten zeigen; sie erfordern das größeste Genie, und aus diesem Grunde hat auch diese Gattung die größesten und schönsten, und die schülerhaftesten und schlechtesten Darstellungen der ländlichen Natur aufzuweisen.

Ich

Ich will itzt meinen Lesern Einiges über diese drei verschiedenen Gattungen der Landschaften mittheilen.

Prospekte.

Die Prospekte sind ihrer Natur nach die wahrsten aller landschaftlichen Darstellungen: aber sie können nie, als Werke der Kunst betrachtet, die höchste Bewunderung verdienen. Sie sind in Rücksicht einer Landschaft ganz das, was Portraits in Beziehung auf Geschichte sind.

Wir wollen über diese Vergleichung einen Augenblick nachdenken.

Wir fühlen ein Porträt einen Haupteindruck auf uns machen, wenn wir die dargestellte Person augenblicklich erkennen und für sie ein besonderes Interesse empfinden.

Noch kann uns auch eine gewisse Wahrheit in der Nachahmung, die man Wahrheit der Natur nennt, rühren. Wir empfinden ihre Kraft, wenn wir z. B. Porträts von Van Dyk, Titian und Rembrand sehen, wo sich uns die männliche oder weibliche Figur zu nähern, und gleichsam mit uns sprechen zu wollen scheint; minder lebhaft aber allgemeiner ist der Eindruck, den ein Porträt durch das Besondere in der Gesichtsbildung oder der Draperie hervorbringt.

Wir wollen nun dieses auf Landschaftsvorstellungen anwenden.

Hier interessirt aber die Aehnlichkeit, von der ich gesprochen habe, alle diejenigen, die in der Darstellung die wirkliche Natur, die der Künstler mit Genauigkeit nachzuahmen suchte, sogleich erkennen.

Dieses ästhetische Vergnügen kann nun von dem Besitzer, dem Künstler, und endlich auch von demjenigen genossen werden, den gewisse Ursachen noch ein besonderes Interesse an der dargestellten Gegend nehmen lassen.

Es wird nicht unnütz seyn die verschiedenen Eindrücke, von denen sich hier das Wesen eines Jeden gleichsam erschüttert fühlt, etwas näher zu bestimmen.

Der Eindruck, den der Besitzer erfährt, schränkt sich bloß auf sein Ich ein, und hängt von dem Persönlichen ab.

Wichtiger sind hingegen die Eindrücke, die Künstler bei dem Zeichnen oder Mahlen einer Landschaft und bei dem Anblicke der werdenden Aehnlichkeit empfinden, die sie in ihre Vorstellung zu bringen suchen.

Natur und Kunst trägt da wechselseitig zu dem warmen Gefühle bei, das dem Künstler die Feder oder den Pinsel ergreifen hieß.

Schwerlich wird derjenige, dessen Hand die Schönheiten der leblosen Natur nie zu zeichnen versuchte, sich einen richtigen Begriff von dem begeisterungsvollen Gefühle machen können, das den Künstler beseelt, wenn er bei dem Anblicke und der Betrachtung bezaubernder ländlicher Scenen, den Gedanken ihrer Nachbildung faßt, und sich ganz in jener glücklichen Stimmung befindet, die ihn mit wahrer Anhänglichkeit und Liebe mahlen läßt. Oft sieht da der Künstler schon in dem Augenblicke, wo er die Feder oder den Pinsel ansetzt, das Werk beendiget und geschaffen nach seinem Wunsche vor sich liegen. Mit jedem Zuge, jedem Striche den er thut, fühlt er in sich ein Vergnügen entstehen, das ihm durch die Hindernisse und Schwierigkeiten, die er da findet, und durch die die Natur seine Hoffnungen täuschen zu wollen scheint, das ihm endlich auch mit jeder neuen Bestrebung und jedem glücklichen Fortschritte reizender und seliger wird.

Aber alle diese Gefühle, die in der Stunde der Begeisterung die Seele des Künstlers durchströmen, überwiegt das Entzückende jener Befriedigung, deren Genuß den Künstler beglückt, wenn er sich von dem Urbilde entfernet, und in der Nachahmung jene Wahrheit der Natur und mit ihr Schönheiten erblickt, die er nie gekannt, und von denen er nie eine Vorstellung gehabt haben würde, wenn er sie nicht selbst aus der bezaubernden Natur geholt hätte.

Hier mahlt sich uns ein Bild jenes seligen und allesüberwiegenden Vergnügens, das die Künste, und die Anwendung des Talentes durch sich und nur für sich genießen läßt. Möch-

ten

ten diese entzückenden, nie in Unruhe und Schmerz sich auflösenden Freuden, die dem Menschen alle seine sonstigen Sorgen und Unannehmlichkeiten vergessen, und ihm die Augenblicke der Zeit so harmlos und ruhig verfließen lassen, möchten sie doch mehr gekannt seyn, sie würden dann gewiß die Zahl der Geschäftslosen, jener unglücklichen Opfer der tödtenden Langweile vermindern, die allenthalben den folternden Quaalen des Müßigganges zu entfliehen suchen, und sich allenthalben von ihnen verfolgt sehen.

Die Aehnlichkeit interessiret also den nachahmenden Künstler in der Landschaftsvorstellung, wie den Besitzer die schöne Natur, die er in ihr nachgeahmt sieht. Aber noch lebhafter als beide kann die Landschaftsvorstellung denjenigen interessiren, dem diese nachgeahmten ländlichen Scenen angenehme Träume, selige Bilder der Vergangenheit in das Gedächtniß zurückrufen.

Man erinnere sich hier an einen Wollmar, der mit thränendem Auge eine schönnachgeahmte Vorstellung seiner vaterländischen friedlichen Hütten und der seligen Flur seiner Julie sahe.

Dieses Wenige wird für diejenigen befriedigend seyn, die Gefühl mit Kunstgeschmack verbinden. Ich erinnere nun an jene Empfindungen, welche in Landschaftsvorstellungen jene Wahrheit in uns entwickelt, die in der Sprache der Kunst, Gefühl der Natur, genannt wird.

Diese Empfindungen, diese Eindrücke beruhen auf der ästhetischen Kraft dieser Wahrheit, die uns augenblicklich so hinreißt und fesselt, daß wir ihr selbst wie durch einen gewissen Instinct huldigen.

Und diese augenblicklichen Erschütterungen des Empfindungsvermögens sehen wir bei Werken der Mahlerei besonders statt finden. Oft weiß daselbst der Künstler das Eigentliche dieser und jener Schönheit sich nicht anzugeben, deren Wirkung seinem Gemälde so viel Reize ertheilt, und nicht selten empfindet da ein Betrachter alles Anziehende eines Stückes, ohne

ohne sich die Ursachen seines ästhetischen Vergnügens enthüllen zu können.

Was jene Eindrücke und Empfindungen betrift, die das Außerordentliche oder Besondere ländlicher Scenen verursacht, so gründen sie sich auf das Vergnügen, das der Mensch in dem Zustande seiner lebhaft gerührten Empfindsamkeit genießt, ein Zustand, in welchen ihn weniger gewöhnliche Gegenstände versetzen können.

Diese Eindrücke und Empfindungen bestimmen sich übrigens nach seinem Character und sehr oft auch selbst nach dem augenblicklichen Zustande seiner Seele.

So bemächtiget sich oft des empfindsamen Betrachters landschaftlicher Vorstellungen ein schauerliches Gefühl, bei dem Anblicke der Gebirge und Felsen, der Fluthen und Klüfte, die er in ihnen schön nachgeahmt sieht; er vergißt da gleichsam einige Augenblicke der übrigen Scenen und Parthien, die sich ihm noch darbieten, und beschäftiget sich nur mit dem Großen und Nachdrucksvollen dieser Aussichten. So ergötzet sich der Melancholische an der Darstellung einer einsamen Hütte, eines dunklen Waldes, einer traurigen und menschenleeren Wildniß, weidet sein Auge an der Natur, die er für Gefühle der Schwermuth so einladend findet, und unterhält jede Empfindung, die in ihm die Betrachtung derselben veranlaßt. So betrachtet endlich auch derjenige, dessen Seele itzt in den seligen Ton des Frohsinns und der Freude gestimmt ist, mit innigem Wohlgefallen die Nachahmung einer sanften gefälligen Gegend, eines geschmückten Thales, einer schön beblümten Wiese, oder einer sonstigen lächelnden und anmuthigen Scene der Natur.

Diese Bilder erinnern mich an diejenige Gattung landschaftlicher Gemälde, die ich zusammengesetzte Prospekte oder gemischte Landschaften genannt habe. Sie sind es, die mich itzt beschäftigen sollen.

Gemischte Landschaften.

In den gemischten Landschaften legt der Künstler, wie ich schon bemerkt habe, die schöne Gegend, die ihn begeisterte, zum

zum Grunde, erlaubt sich aber in Ansehung ihrer einzelnen Parthien, in Ansehung des Außerwesentlichen und der Wirkung derselben verschiedene Abänderungen, die ihm die Einbildungskraft zu einer glücklichen Einmischung höherer Schönheiten darbietet.

Diese Gattung landschaftlicher Darstellungen ist es, in welcher wir eine so große Anzahl Holländischer Künstler sich auszeichnen sehen.

Potter, die van der Velde, Ruysdael, Berghem, Hermann und noch viele andere haben uns bekannte Gegenden gemahlt, und dadurch, daß sie sie mehr oder weniger nachahmten, oder mehr oder weniger abänderten, noch reizender und schöner dargestellt.

Einige Holländische Künstler haben indessen auch von gewissen Landschaften Vorstellungen geliefert, wie z. B. Van Goyen und Hadrian van der Velde; von einigen Künstlern kennet man auch idealische Landschaften wie z. B. von Poelemburg, Philipp Wouwermann, und es hätten aus diesem Grunde die holländischen Künstler auch einen Platz unter den erfindenden Landschaftsmahlern; weit öfterer findet man hingegen in den Landschaften dieser Künstler das Land, das sie bewohnten. Ihr emsiges Studium, das sich uns durch die Menge ihrer Zeichnungen und Gemälde verräth, hat in die meisten ihrer Stücke so viel wirkliche Natur gelegt, daß man sogleich an gemischte Landschaften erinnert wird, so bald man nur in Ansehung landschaftlicher Darstellungen die niederländische Schule nennen hört.

Es scheint auch als wenn selbst die Natur die Künstler dieser Schule an diese Gattung landschaftlicher Darstellungen habe fesseln wollen. Sie stellte erstlich mannigfaltige und für die landschaftliche Darstellung so einladende Schönheiten vor ihre Augen, und gab ihnen dann als Bewohnern eines kälteren Himmelstriches einen gemäßigten Character, der dem Kunsttalente, das sie zeigten, und von dem sie auch den schönsten Gebrauch machten, angemessen war. Und wirklich, allenthalben lässet dem niederländischen Künstler sein Vaterland anmu-

thige

thige Fluren und Wiesen, zahllose Kanäle, fruchtbare Weiden und Heerden sehen. Dörfer, wo sich das Ländliche mit dem Zierlichen vereiniget, und deren Aeußeres und Inneres Wohlstand und Reichthum ankündiget, ländliche Gastmahle, Hochzeitfeste, Jahrmärkte, Kirchweihen — dieß sind die glücklichen Gegenstände, die sich da dem Künstler ungesucht darbieten, die ihm den reichhaltigsten Stoff zu freien Nachahmungen und insbesondere zu jenen charakteristischen Schilderungen geben, die uns augenblicklich jene Gegenden, auch wenn wir sie selbst nicht gesehen haben, erkennen lassen. Da hat der Künstler endlich auch besonders Gelegenheit Schenkgesellschaften und Zusammenkünfte von Trinkern zu beobachten, wo sich die Leidenschaften nicht selten in ihrer niedrigsten aber wahrsten Gestalt zeigen, und denen sich daher der Künstler, der die Natur allenthalben studieren muß, nicht wie der Gebildete anderer Stände gänzlich entziehen darf.

Dieß ist ein Theil des Reichthums, den der niederländische Künstler in seiner Natur findet, und dessen Naturell in Beziehung auf schöne Kunst, Geduld, Fleiß, Geschmack an Zierlichkeit und Hang zu einer ruhigen und sitzenden Lebensart charakterisirt.

Viele von ihnen lebten auch für sich und einsam in dem Orte wo sie gebohren worden waren. Nie hat bei ihnen die Kunst, wie in Italien und Frankreich, Akademieen gehabt; indessen sind die schönen und zahlreichen Werke, die man von ihnen kennt, und die sich größtentheils in den Sammlungen reicher Kaufleute befinden, Veranlassung gewesen, sie eine besondere Schule ausmachen zu lassen, die auch unter den Namen der Niederländischen allgemein bekannt ist.

Um große Werke der Mahlerei zu studieren, durften sie nicht in entlegene Gegenden reisen. Sie fanden fast in allen Städten ihres Vaterlandes Sammlungen, wo sie die schönsten und vollkommensten Stücke aus allen Gattungen dieser Kunst aufgestellt sahen. Die Cabinets ihrer reichen Mitbürger zeigten ihnen die schönsten Nachahmungen, und die Natur zauberte um sie herum die schönsten Urbilder.

Wollten

Wollten sie Heerden Thiere nachahmen, so konnten sie dieselben, und alle ihre verschiedenen Stellungen, die sie zu sehen wünschten, aus ihren Wohnungen beobachten. Wollten sie wasserreiche Landschaften und Seen darstellen, so durften sie nur von einem Ufer gegen das andere schiffen, und es zeigten sich ihnen die herrlichsten Schauspiele. In ihrem Boote konnten sie da die mannigfaltigen Abstufungen des Lichtes, und die verschiedenen Wirkungen studiren, die eine Menge von Barquen, Schiffen, Seehäfen, Ankerplätzen und Kanälen macht. Wollten sie ihre Colorits erhöhen, (montér) so fanden sie in ihren Städten jene glücklichen Mischungen von unübertünchten und nicht beworfenen Gebäuden, jene glücklichen Mischungen von Bäumen, Alleen, Seegeln und mahlerischen Brücken, die ihnen durch Abspiegeln in den Wellen der Kanäle, und durch Verschiedenheit der Farben die glänzendesten Gemälde darstellten.

Belgien ist also das Land, wo es für die zusammengesetzten Vorstellungen oder gemischten Landschaften die meisten Künstler geben kann, und wo auch schon eine große Menge die Reichthümer der Natur für diese Gattung landschaftlicher Darstellungen benuzt hat. Ich gehe nun zu den idealischen Darstellungen der ländlichen Natur über.

Idealische Landschansten.

Um uns von dieser Gattung landschaftlicher Darstellungen eine richtige Idee machen zu können, müssen wir uns nach Teutschland, Frankreich und insbesondere Italien versetzen.

In diesen Ländern haben die Mahler weniger auf dem Lande und weniger einsam wie die Künstler Belgiens gelebt: die schönen Gegenden selbst sind auch da nicht so einander genähert, sie liegen zerstreuter, und man muß, um Gebrauch von ihnen machen zu können, sie aufsuchen und unter ihnen wählen.

Aber wenn wir itzt in Ansehung des Gegenstandes, der uns beschäftiget, bei Italien stehen bleiben, so finden wir dagegen die wirklich schöne Natur weit mahlerischer, und sich durch weit

weit erhabenere Charaktere als jede belgische Gegend auszeichnen. Wir sehen ferner in dem Klima Italiens den Geist des Naturell feuriger, als auf den Ebenen und in den Gefilden des niederländischen Landschaftsmahlers. Dichtkunst, Musik, und alle andere schöne Künste beflügeln da auch endlich noch die Einbildungskraft, und leiten sie allmählig zu dem schönen Ideal hin. Und dieß sind einige Ursachen, warum wir in Italien die Geschichtsmahler nur große und heroische Sujets bearbeiten, und die Landschaftskünstler nur den Schöpfungen ihres Talentes sich überlassen sehen.

Auch hat der Nationalcharakter, der den Bewohner Italiens Geschmack an Schauspielen, Festen, und folglich an dem geselligen Leben finden läßt, in Rücksicht der nachahmenden Kunst große und zahlreiche Schulen gebildet; endlich gaben auch noch in diesem Lande die vielen kleinen von einander abgesonderten Staaten, und die mannigfaltigen Verbindungen der Künstler unter sich, zu Nacheiferungen Gelegenheit, die das Kunsttalent noch mehr zu großen Unternehmungen befeuren, und ihm zu auszeichnenden Fortschritten Gelegenheit geben.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen, über welche ich mich hier nicht weiter ausbreiten darf, wird man, wie ich wenigstens glaube, leicht ahnden können, daß große und majestätische Scenen der Natur, ehrwürdige Werke der Baukunst, alternde Ruinen, deren Anblick an Schilderungen der Geschichtsforscher und Dichter erinnert, bei dem italienischen Künstler den Inhalt seiner idealischen Landschaftsdarstellungen ausmachen werden. Sein Vaterland bietet seinem Anblicke diese Gegenstände dar, sein Geist selbst ist dichterischer, seine Gefühle sind für das Große und Erhabene gestimmt, und es ist daher sehr natürlich, wenn da die Phantasie zu dem Wesentlichen in seinen Gemälden steile Gebirge, schäumende Kaskaden, sanft sich erhebende Hügel, Seen, fruchtbare Thäler wählt, und das Außerwesentliche in prächtigen Werken der Baukunst, antiken Tempeln, Größe und Majestät ankündigenden oder verfallenen und in Trümmern liegenden Denkmälern bestehen läßt.

Italien

Italien ist also besonders das Land, wo sich das Landschaftsideal in seiner vollen Schöne zeigen kann, und auch wirklich gezeigt hat. Wohlthätig verpflanzte es einst das Saamenkorn schöner Kunst in die übrigen Gegenden Europens, und um des zarten Keimens sorgsam pflegen zu können, wallte der fremde Artist, gleich einem andächtigen Pilger zu dem Lande, dem er dieses unschätzbare Geschenk zu verdanken hatte. Und so sind aus Italien auch die höheren oder heroischen Gattungen der bildenden Kunst, die Geschichtsmahlerei und das schöne Landschaftsideal zu andern Nationen gekommen.

So wie aber das Clima auf die leblose Natur Einfluß hat, eben so hat es auch Einfluß auf die Denkkraft, Sitten und Beschäftigungen derjenigen, die sie bewohnen. Und dieses ist die Hauptursache jener Verschiedenheiten, die uns in Rücksicht der Kunst die Schulen der verschiedenen Nationen sehen lassen.

Wir betrachten in diesem Artikel bloß die Landschaftsmahlerei, und wir bemerken schon auffallende Verschiedenheiten, wenn wir hier dem Werke eines italienischen Artisten, ein Gemählde irgend eines französischen Künstlers entgegen stellen, Verschiedenheiten, die nur dem Clima und der Natur ihr Daseyn verdanken. Nicht immer lächelt, wie in Italien, ein heiterer und wärmender Himmel in den Gegenden der ehemaligen Hauptstadt Frankreichs, wo doch in Vergleichung der übrigen Städte dieses Landes die schönen Künste hauptsächlich ihren Sitz zu haben scheinen. In ihnen finden wir auch nicht jene große und herrliche Natur, nicht jene majestätischen Werke der Baukunst, nicht jene ehrwürdigen Denkmähler oder Grauen erregenden Ruinen, die in Italien so oft den Blick des Gefühlvollen auf sich heften, und in seiner bewundernden Seele die Erinnerung an das ehemalige Rom oder das unvergeßliche Griechenland wecken.

Auch ist der Bewohner Frankreichs für die Ruhe und die Reize des stillen ländlichen Lebens weniger empfänglich. Selbst das Getümmel und die Schrecknisse der Kriege unter seinen Königen haben ihn, der sich sonst in Ansehung seines Geschmackes und seines Auffenthaltes so veränderlich zeigt, nicht für

den

den glücklichen Genuß des näheren Umganges mit der ländlichen Natur stimmen können. Das Mangelhafte der französischen Landschaftsmahlerei muß uns daher weniger befremden; nur unvollkommen konnten hier die französischen Künstler dem niederländischen und italienischen Artisten folgen. Sie mahlten mehr aus Uebung als aus Liebe zu ihrer Kunst, und dann nicht selten nach gebrauchten und übertriebenen Ideen, wo sie die für alle schöne Künste so gefährliche Manier annehmen mußten, nämlich Nachahmungen wiederum nachzuahmen.

Man darf indessen nicht glauben, daß sich unter den Künstlern der französischen Schule, keine großen Landschaftsmahler befänden. Sie haben allerdings auch in dieser Gattung der bildenden Kunst einige glückliche Muster aufzuweisen. Nie darf man aber als solche die Lorrains und Poussins anführen. Das glückliche Italien wurde der immerwährende Auffenthalt dieser Künstler. Sie liebten es, verlebten den größesten Theil ihrer Tage in seiner schönen Natur, und genossen alle Vortheile, alle Reize dieses adoptierten Vaterlandes.

Im Ganzen genommen kann man aber immer, wie ich wenigstens glaube, mit Sicherheit behaupten, daß der größeste Theil der französischen Landschaftmahler entweder zu idealisch gewesen ist, oder die fremden Nachahmungen der Natur zu klavisch copirt hat.

Frankreich ist übrigens für den Landschaftsmahler von wichtigen, abwechselnden, nicht selten auch majestätischen, insgemein aber angenehmen, sanften und lächelnden Gegenden nicht ganz entblößt. Sein Clima hat in gewissen Provinzen sehr viel Aehnlichkeit mit dem schönen Clima Italiens, an welches es auch mit seiner mittäglichen Seite grenzt. Andere Provinzen lassen hingegen wieder Gegenden und Parthieen sehen, die der belgischen Natur nicht unähnlich sind. Seine Gebürge, seine Flüsse, seine Gefilde, seine schattigen Wälder, seine segnungsvollen Thäler stellen dem Landschaftsmahler wahre glückliche Urbilder einer schönen Natur auf; aber seine an Geist so lebhaften Künstler sind träge, wenn sie, um diese Schönheiten zu nutzen, das Geräusch städtischer Vergnügungen

gen mit der einsamen Stille des Landes vertauschen sollen, und sie haben eben so wenig, wie die reichen Städter und Besitzer der Landgüter, einen wahren Sinn für das Schöne des Ländlichen und seiner einfältigeren Sitten. Der unwiderstehliche Hang zum gesellschaftlichen Leben, und die reizenden Lockungen zur Zerstreuung fesseln sie an die Städte, wo auch dieser Geschmack gewiß vollkommener als auf dem Lande befriediget werden kann.

Endlich studieren auch die französischen Landschaftsmahler ihre Urbilder nicht genau genung, ob sie sich sonst gleich von einem gewissen Fehler, den man bisweilen den Figurenmahlern vorwirft, sehr beleidiget finden.

Man könnte hier denken, daß die französischen Landschaftsmahler sich durch die Beschreibungen ihrer Dichter und Romanschriftsteller in gewisser Rücksicht unterrichten könnten; aber dieselben Ursachen, die hier ihre Fortschritte gehemmt haben, haben auch auf jene dichterischen Beschreibungen und Gemählde einen nachtheiligen Einfluß gehabt. Die meisten französischen Idyllendichter haben sich nur von ihrer Einbildungskraft leiten lassen, und eine zu idealische Natur geschildert, um Künstler der Wahrheit nähern zu können. Und wirklich geben auch diejenigen Künstler, die das Ufer des Lignon, und die asträischen Haine besucht haben, uns nichts als Bilder einer gekünstelten und gezwungenen Natur.

Aber bei dir, o Geßner, und in den beblümten Fluren, an den schattigen Ufern der spiegelnden Seen, und in dem stillen Dunkel der blühenden Haine, in welche du uns leitest, da ist es, wo man die bezauberndе, kunstlose und rührende Originalität der Naturschönheiten studieren muß. Da ist es, wo in uns die Idee jener schuldlosen Sitten erwacht, die man zu besitzen wünscht; da ist es, wo man Gegenden, wo man Natur sieht, die man bewohnen möchte. Du, unsterblicher Geßner, du wärest der Schöpfer dieser Schönheiten, durch die du uns bezauberst, wenn nicht ein Theocrit, ein Virgil, ein Ovid dir vorhergegangen wäre. Dich haben die Musen zum Mahler und Dichter geweiht: deine unsterblichen Werke schmücken doppelte

pelte Reize, deine Natur und Einfalt athmenden Hirtenlieder sind mahlerische, und deine sprechenden Landschaften dichterische Idyllen. Du bist es, der den Sinnen nicht bloß Belustigung gewährt, sondern der auch in die fühlende Seele Tröstungen strömt. — Ich schließe hier, indem ich die Bemerkungen, die ich mir in Ansehung der drei verschiedenen Gattungen der Landschften erlaubte, für hinreichend halte. Noch könnte ich, wie ich auch schon an dem Ende mehrerer Artikel wagte, Regeln aufstellen, und ich glaube, daß wenn ich hier einige besonders auf jene Liebhaber bezöge, die sich mit dem Practischen der Kunst beschäftigen, um das theoretische derselben besser kennen zu lernen, ich gewiß so glücklich seyn würde, ihnen ein Studium zu erleichtern, für welches bei ihnen gemeiniglich die Ruhestunden zu selten, und die Augenblicke derselben zu schnell sind.

Aber die Grenzen, die ich mir hier setzen muß, halten mich ab. Was die Lehrlinge betrift, die sich ganz der Mahlerei widmen wollen, so wird das Studium der Figuren, mit denen sie gemeiniglich den Anfang machen, ihnen auch jene Grundsätze kennen lernen, die sie bei Landschaften zu befolgen haben; sind sie also nur in die Geheimnisse der Geschichtsmahlerei eingedrungen, so werden sie auch bald mit denen der anderen Kunstgattungen vertrauter werden.

(Artikel des Herrn Watelet.)

Zusätze zu den Artikel Landschaft. Obgleich der vorhergegangene Artikel von einer beträchtlichen Größe ist, so vermisset man in ihm doch eine Menge technischer Beobachtungen, die den jungen Künstlern, welche sich zu Landschafsmahlern bilden wollen, unentbehrlich sind: wir glauben daher verbunden zu seyn, demselben itzt einige Zusätze anzuhängen.

Der aufgeklärte Liebhaber und Gesetzgeber der Mahler, Des-Piles, verband mit der Liebe zur Mahlerei auch eine tiefe Kenntniß derselben. Man kann nicht läugnen, daß seine Schriften nicht Meinungen enthielten, welche von den Künstlern allgemein angenommen zu werden verdienten; wenn aber gewisse

Theile

Theile in seinem Cours de peinture besonders schön ausgearbeitet sind, so ist es der Artikel, der die Landschaftsmahlerei betrift, vorzüglich, und wir halten es aus diesem Grunde nicht für unzweckmäßig, hier einen Auszug von demselben zu geben. Sicher wird man es nicht tadelnswürdig finden, daß wir uns bei dieser Gattung der Mahlerei etwas länger aufhalten, die, wenn wir sie in ihrem ganzen Umfange, und nach allen ihren mannigfaltigen Schönheiten betrachten, die erste Stelle nach der Geschichtsmahlerei einnimmt.

Wir werden hier also in der Kürze dasjenige angeben, was in Ansehung dieser Materie Des-Piles in dem angeführten Werke mit Mehrerem gesagt hat.

Wenn die Werke der Mahlerei, sagt er, in gewisser Rücksicht als Schöpfungen anzusehen sind, so müssen wir unter den Artisten den, der uns Gegenden und Naturscenen darstellt, vorzüglich als einen Schöpfer betrachten, da er alles, was Kunst und Natur hervorbringt, und Schönes und Herrliches besitzt, in seine Werke zu legen vermag. Ihm gehöret in dem prächtigen Schauspiele der Welt gleichsam alles an: die heilige Einsamkeit, wie die Schauder erregende Felsenmasse; das sanfte Dunkel des dicken Waldes, wie das Grün und die Blumen, die die Wiesen schmücken; der klare Bach und der reißende Waldstrom, wie der ruhige und langsame Lauf des stillen Flusses: die weite Ebene der Fläche, die duftige Ferne der entlegenen Gegend, die Abwechselung in den Bäumen, das Unbeständige der Wolken und ihrer Gestalten und Farben, wie die mannigfaltigen Wirkungen des Freyen oder durch Wolkendünste, durch die Belaubung der Bäume, durch Gebirge, durch majestätische Werke der Baukunst und durch Strohhütten abgehaltenen Sonnenlichtes. Mit einem Worte, alles, was in der Natur athmet und lebt, ruft dem Landschaftsmahler gleichsam zu, es in seine Werke aufzunehmen, und von ihm seine Gemählde leben zu lassen.

In dieser Gattung der Mahlerei finden wir nun zwei besondere Arten des Styles, nämlich den heroischen oder idealischen, und den ländlichen Styl.

In

In dem heroischen Style ist alles groß: die Gegenden sind pittoresk und romantisch, und die Werke der Baukunst, mit denen wir hier diese Gegenden staffiret sehen, kündigen Ehrfurcht und Majestät an. Sie bestehen in Tempeln, Pyramiden, Obelisken, alten Grabmälern und Wasserkünsten, wozu noch oft Bildsäulen und Altäre kommen. Die Natur bietet hier ihrerseits eingestürzte Felsen, schäumende Cascaden, Cataracten und Bäume dar, die ihre Gipfel bis zu den Wolken erheben. Sie ist hier nie so, wie sie sich unserm Anblicke gewöhnlich zeigt; sie kommt dem Künstler hier gleichsam in seinen begeisterungsvollen und dichterischen Träumen entgegen, und lässet ihn Schönheiten sehen, die ihr zugehören, und die sie gewöhnlicher Weise von einander zu trennen pflegt.

Ohne diese Zaubereien, und gleichsam schmuckloser ist hingegen die Natur in dem ländlichen Style: aber auch hier eröffnet sie dem darstellenden Künstler sehr oft eine Menge von Schönheiten, die er in ihr nicht immer einander genähert findet, und sie erlaubt ihm der Darstellung dieser Schönheiten selbst noch einige andere hinzu zu fügen, die er nicht erblickte, und die ihm bloß seine Phantasie darbiethet. Er darf hier selbst dem großen und Erhabenen des heroischen Styls einiges abborgen, und er kann zum Beispiel in das Simple und Einfältige seiner Landschaft Ruinen bringen, die die Reitze ihres Ländlichen noch mehr erhöhen werden. Copirt er aber bloß die Natur, so gehört sein Werk in jene Gattung landschaftlicher Gemählde, die man Vorstellungen nennt. Hier muß er aber, wenn die Gegend, von der er eine treue Nachahmung entwirft, ohne Mannigfaltigkeit ist, diesem Mangel durch Reichthum in der Farbengebung abhelfen; er muß ferner auch das wenige Interesse, das vielleicht seine Composition, oder wenn man will, seine Copie haben könnte, durch auffallende und außerordentliche aber dabei immer wahre und richtige Wirkungen heben: und wenn er sich es nicht erlaubt, in seine Gegend Etwas Idealisches aufzunehmen, so muß er doch zum wenigsten in die Darstellung des Himmels Etwas Idealisches legen.

So

So wie bei einem Gebäude der Riß desselben den Architect vorerst beschäftigen soll, so soll auch die Wahl in Ansehung der Lage einer Gegend den Landschaftsmahler vorerst beschäftigen. Es ist, wie ich glaube, leicht einzusehen, daß von dieser, für die künstlerische Darstellung mehr oder weniger günstigen Lage, der Erfolg des landschaftlichen Gemäldes größtentheils abhängen müsse. Die Lagen der Gegenden müssen übrigens in einer landschaftlichen Darstellung wohl verbunden und wohl gesondert seyn, damit der Betrachtende glauben könne, es sei hier nichts, was das Zusammentreffen des Terrains mit einem andern hindere, ob er gleich nur von diesem Terrain eine einzige Parthie erblickt.

Je mehr Mannigfaltigkeit in Ansehung der Lage einer Gegend statt findet, desto glücklicher ist diese Gegend für künstlerische Darstellung. Findet sich aber der Künstler in die Nothwendigkeit versezt, eine ebene, platte und minder abwechselnde Lage anzunehmen, so muß er sich durch eine schöne Behandlung des Helldunkels, und, wie schon gesagt worden ist, durch Reichthum in der Farbengebung zu helfen suchen. Immer muß er aber hier erwägen, daß alsdann der Betrachter in Ansehung dieser Theile der Mahlerei um so strenger seyn werde, je weniger er in der Zusammensetzung anziehende Gegenstände findet.

Eines der wirksamsten Mittel, die Lage einer Gegend anziehend zu machen, und ihr, ohne sie in Ansehung der Gegenstände abzuändern, Mannigfaltigkeit zu geben, ist, daß der Künstler glückliche Anordnungen in Ansehung des Zufälligen in dem Lichte treffe, von dem diese Gegend beleuchtet wird.

Dieses Zufällige in Rücksicht des Lichtes bestehet aber darinn, daß der Mahler zwischen das Sonnenlicht und die Körper, die dasselbe beleuchten soll, Wolken oder andere Gegenstände treten läßt, welche die Strahlen desselben entweder zurückhalten, oder sie nur unvollkommen herabfallen lassen. Dieses Zufällige verbreitet Lichter und Schatten unter den mannigfaltigsten Gestalten, aber immer nach Verhältniß der Formen und der Bewegungen der Gegenstände, welche die Strahlen

ken des Sonnenlichtes abhalten. Man sieht hiervon täglich Beispiele in der Natur, und sie sind so verschieden, daß man sie gewisser maßen als Etwas willkührliches ansehen kann; der Mahler kann auch hier nach seinem Gefallen handeln, und er hat hier keine andern Gesetze als die, die ihm in dieser Rücksicht sein Genie giebt.

Das Studium des Himmels ist für den Landschaftsmahler Etwas sehr wesentliches. Die Farbe des Himmels ist ein Blau, welches immer mehr in Helle übergehet, je mehr sich der Himmel selbst der Erdfläche nähert. Hier ist noch zu bemerken, daß das gelbe oder röthliche Licht, das wir bei dem Untergang der Sonne in der westlichen Region des Himmels wahrnehmen, von seinen Farben den Erddünsten etwas mittheile, und daß es ferner die übrigen Regionen des Himmels mehr oder weniger grünlich mahle.

Diese Beobachtung ist allgemein; aber es giebt hier noch sehr viele andere, welche man nur durch ein wiederholtes und fleißiges Betrachten der Natur machen kann. So siehet man z. B. oft Wolken röthlich gefärbt, obgleich ein sehr lebhaftes gelbes Licht in sie fället, und so erblickt man sie wiederum oft von einem sehr verschiedentlichen Roth gemahlt, ob sie gleich von einem und demselben Lichte beleuchtet werden. Diese Wirkungen sind besonders gegen den Abend des Tages, und bei der Annäherung oder dem Ende eines Sturmes bemerkbar.

Der Charakter der Wolken bestehet, was Form und Farbe anlangt, darin, daß sie leicht und luftig sind; und ob ihre Bildungen gleich unendlich von einander abweichen, so ist es doch sehr nützlich, sie in der Natur zu studiren. Der Artist, der sie dünn und leicht darstellen will, muß sie so behandeln, daß es das Ansehen habe, als wenn sie mit dem Grunde sanft verflössen, und daß es, besonders an ihren Endflächen, scheine, als wenn sie durchsichtig wären. Sollen sie aber im Gegentheil als dicht dargestellet werden, so muß der Künstler hier allen Gegenschein so mildern und mäßigen, daß sie Rundung erhalten, und immer noch mit einer empfindbaren Leichtigkeit gleichsam fortzuschweben scheinen.

Ob

Ob man gleich immer in der Natur mehrere kleine von einander abgesonderte Wolken wahrnimmt, so darf in der Kunst diese Anordnung doch auf keine Weise befolgt werden, denn hier würde die Nachahmung der Natur eine sehr schlechte Wirkung haben. Wenn daher der Artist kleine Wolken an seinem Himmel anbringt, so muß er sie gruppiren, und sie nur Massen bilden lassen.

Licht macht den Charakter des Himmels aus, und da von ihm dasselbe ausbricht, so muß an Helle ihm alles nachstehen, was sich auf der Erdfläche befindet. Es giebt indessen auf dieser einige Gegenstände, welche sich dieser Helle nähern, und diese sind die Wässer und die geglätteten und geschliffenen Körper, die, indem sie die Lichtstrahlen von sich werfen, einen sehr hohen Grad von Helle annehmen können.

Aber nicht alle Regionen des Himmels dürfen in einem gleichen Maße erhellt seyn: nur auf eine einzige Gegend muß sich hier das höchste Licht einschränken; dieses Licht wird übrigens der Künstler besonders dadurch heben können, daß er es gegen einen Gegenstand der Erdfläche ausbrechen läßt, welcher eine dunklere Farbe besitzt.

Dieses Hauptlicht kann aber auch noch durch eine gewisse Anordnung der Wolken, ferner durch ein untergeordnetes, oder in ein sanftes Wolkendunkel gehülltes Licht besonders bemerkbar gemacht werden. Und hiervon findet man schöne Beispiele in den Werken der flamändischen Künstler, welche sich auch überhaupt, was die Landschaftmahlerei betrift, vorzüglich ausgezeichnet haben.

Die Ferne einer Gegend ist dunkler, wenn der Himmel dunkler ist; heller hingegen, wenn dieser heller ist. Nicht selten sehen wir in ihr Lichter und Formen sich mit dem Himmel vermischen, und mit ihm gleichsam zusammenfließen. Die Ferne zeigt uns auch, daß die Wolken sich in einer tiefern Region als die Gipfel der hohen Gebirge befinden, und wir sehen hier diese sich über jene emporheben. Die mit Schnee bedeckten Gebirge bringen in der Ferne eine mahlerische Wirkung hervor,

die aber der Künstler nur dann in seinen Werken wird nachahmen können, wenn er hier die Natur selbst beobachtet hat.

Gewöhnlich ist die Ferne blau, wegen der Luft, die sich zwischen ihr und dem, der in sie hinblickt, befindet; je größer aber die Ferne ist, je sanfter wird diese Farbe.

Will der Künstler das Niedersinken oder das Abnehmen eines Gebirges nachahmen, so muß er in den mannigfaltigen Wendungen und Krümmungen des Gebirgrückens, denen er besonders durch eine schöne Behandlung des Gegenscheins Wahrheit geben kann, eine sanfte und unmerkbare Verbindung beobachten. Er muß aber hier auch zu verhüten suchen, daß kein Theil seines Gebirges sich über dem Grunde mit Härte abzuschneiden scheine.

Die Luft, die sich am Fuße eines Gebirges befindet, und die weit mehr mit den Erddünsten als die der Regionen über ihr, geschwängert ist, zeigt sich für die Aufnahme des Lichtes weit empfänglicher, als der Gebirgsgipfel. Hat indessen das Licht eine tiefe Stellung, so wird der Gipfel besonders beleuchtet, und besonders in Helle gesetzt.

Der Rasen zeigt uns ein mannigfaltiges Grün, weil er aus verschiedenen Gattungen von Gewächsen bestehet, und weil diese Gewächse immer mehr oder weniger frisch, immer mehr oder weniger dem Verblühen und dem Untergange nahe sind. Der Künstler darf daher auch mehrere Arten des Grüns auf einem und demselben Boden anbringen, und wir sehen auch, daß die Coloristen dieses nie vernachläßiget haben, am allerwenigsten aber Rubens.

Die Felsen sind in Ansehung der Form, der Härte und der Farbe sehr verschieden. Bald bilden sie nur eine einzige Masse, bald sind sie durch parallele Schichten getheilt, bald wieder aus ungeheuren Kegeln und Blöcken zusammengesetzt, welche einen jählingen Einsturz drohen. Einige zeigen sich wie Ruinen eingestürzter Gebäude, andere lassen uns wieder bogenförmige Kreiße sehen, die den Wellen des Meeres gleichen. Immer bemerken wir aber an ihnen Ritze, Spalten und Schlünde. Sie sind übrigens bald nackt, bald wiederum mit

Moos

Moos oder mit Gewächsen bedeckt. Ueberhaupt können die Felsen dem Künstler zu mannigfaltigen Abänderungen in Rücksicht der Formen und der Farben Gelegenheit geben. Einen ganz besondern Reiz erhalten sie, wenn aus ihnen Quellen hervordringen, und ihnen als stürzende Cascaden gleichsam Leben und Bewegung ertheilen.

Terrain nennet man in der Mahlerei einen Theil Landes, der von einem andern abgesondert ist, und auf welchem sich weder sehr hohe Bäume, noch auch sehr hervorragende Berge finden. Die Terrains sind durch ihre Formen, durch ihr Helldunkel, durch ihre eigenthümlichen Farben, und durch ihre mannigfaltigen Verbindungen mehr als jeder andere Gegenstand geschickt, einem landschaftlichen Gemälde Tiefe zu geben, und die Landschaft sich gleichsam stufenweise verlieren zu lassen.

Terrassen sind weniger bewachsene Erhöhungen, welche vom Erdreich gebildet werden. Man bedienet sich ihrer gemeiniglich nur in dem Vordergrunde eines Gemäldes. Sie müssen geräumig, frei, mit einigen Pflanzen geschmückt, oder auch mit Kieseln oder andern Steinen bedeckt seyn. Auch kann sie der Artist durch Trümmer, die er bei ihnen anbringt, verschönern.

Die Gebäude, mit welchen man Landschaften staffiret, bestehen entweder in Hütten und Wohnungen des Landmanns, oder in solchen Gebäuden, an welchen ein regelmäßiger und edler Styl beobachtet ist.

Diese Letzteren können, nach Beschaffenheit der Umstände, im griechischen oder im gothischen Geschmacke erbauet seyn, und uns entweder Neuheit oder Ruinen und Trümmer sehen lassen. Die in Trümmern liegenden oder im gothischen Geschmack angelegten Gebäude erregen jene Gedanken an das Alterthum und an die Vergangenheit, welche für melancholische Gemüther so sehr viel Reiz haben. Denn der Mensch von dieser Gemüthsart vergleicht sehr gerne die immer blühende und sich verjüngende Natur mit jenen Denkmälern der menschlichen Hand, die, ohnerachtet ihres Dauerhaften, veralten, und endlich nichts als Ruinen und Trümmer zeigen. Wenn aber

diese in einem edlen Style angelegten Gebäude zu melancholischen oder auch zu erhabenen Empfindungen stimmen, so erweckt der Anblick der ländlichen Hütten die angenehme Idee des ruhigen und schuldlosen Lebens des Landvolkes. Sie kann der Künstler sehr geschmackvoll mit jenen mannigfaltigen Geschirren darstellen, welche die Landleute gewöhnlich vor ihren Wohnungen lassen, und er kann hier Leitern, Kübel, Bottige, Fässer, Tröge, Wägen oder auch den Pflug anbringen. Immer werden aber diese Hütten um so viel mehr ein mahlerisches Ansehen haben, je mehr er ihnen den Charakter des Alters giebt.

So wie in der Natur eine wasserreiche Landschaft unserm Auge eine weit angenehmere Augenweide, als eine solche Gegend gewährt, in welcher wir dieses Element vermissen, eben so ist es auch in der Kunst mit den Landschaften, die uns der Pinsel des Artisten zaubert. Sie enthalten für unsern Gesichtssinn einen besondern Reiz, wenn wir in ihnen Wasser angebracht sehen, es mag übrigens dieses nun aus Felsenritzen hervorkommen, oder in die Vertiefungen ausgewaschener Steine hinabstürzen, und sich da als Schaum zeigen, oder, in beschilfte Ufer eingeschlossen, unter dem Obdache dickbelaubter Bäume langsam hinfließen; es mag von großen Felsenkegeln und Steinklötzen beschattet werden, oder sanft über die Kiesel des Bettes hingleiten, und durch einen blumigen Rasen sich mahlerisch hinschlängeln.

Aber der Artist, der in seine Landschaft Wasser bringen will, muß hauptsächlich den Gegenschein studiret haben, den dasselbe in der wirklichen Natur bildet. Denn nur durch eine richtige und schöne Behandlung dieses Gegenscheines wird sein Wasser das Ansehen und die Gestalt des Wirklichen haben können. Wenn der Künstler sich hier nicht genau an die Natur hält, und wenn ihm hier das, was man Wahrheit nennt, mangelt, so wird sein Werk, so schön es auch immer in Ansehung seiner übrigen Theile seyn möchte, nur unvollkommen wirken, und das Vergnügen des Betrachters wird durch diesen Fehler beträchtlich vermindert werden. Sind Wässer stür-

misch

misch und unruhig, so erhalten die Wellen der beunruhigten Oberfläche Lichter und Schatten, welche sich mit dem Gegenscheine der Gegenstände mischen, und die Formen und Farben desselben umändern.

Nie genug kann der Künstler diejenigen Gegenstände studiren, die sich auf den ersten Flächen seines Gemäldes befinden sollen. Sie sind es, die das Auge des Betrachtenden besonders auf sich ziehen, die in Rücksicht des Charakters der Wahrheit den ersten Eindruck machen, und die endlich das meiste zu der Meinung beitragen, die man nach beendigter Betrachtung von dem Werthe eines Stückes hat.

Die Gewächse und Pflanzen, die der Artist in dem Vordergrunde seiner Composition anbringet, müssen schön gewählt seyn, und sich besonders durch Größe in ihren Formen auszeichnen. Es ist daher sehr nützlich, wenn er sich von ihnen Studien zeichnet, oder noch lieber mahlt. Wenn sie das Gepräge, wenn sie den Charakter der Wahrheit in einem hohen Grade an sich tragen, so wird durch sie der Betrachter zu allen übrigen Theilen des Stückes Vertrauen haben, wenn auch übrigens diese Theile nicht mit einem gleichen Fleiße nach der Natur bearbeitet seyn sollten. Und hier sehen wir, wie es in den schönen Künsten oft der Fall ist, hier sehen wir die Wahrheit eine Quelle der Unwahrheit werden, und selbst zu einer Begehung derselben verleiten.

Der Künstler kann endlich auch in dem Vordergrunde seiner landschaftlichen Darstellung Sturzel von Bäumen, oder auch Aeste, welche der Sturm abgebrochen hat, und welche zum Theil noch mit Blättern versehen sind, anbringen; er kann auch hier ungestaltete und krumm gewachsene Bäume, deren Stämme bald den Boden zu verlassen, bald wiederum auf demselben zu ruhen scheinen, ferner mit Gras und Moos bewachsene Steine, herabgestürzte Felsenstücke u. s. w. darstellen.

Zu den mannigfaltigen Gegenständen, welche den Vordergrund auszeichnen können, sind auch die Menschen- und Thierfiguren zu rechnen. Diese Figuren können aber, wenn sie schlecht behandelt sind, weit eher zu einer Herabwürdigung

des

des Gemäldes als zu einer Verschönerung desselben beitragen. Sie bringen auch, da sie nur etwas Außerwesentliches sind, eine üble Wirkung hervor, wenn sie mehr Fleiß als die übrigen Gegenstände des Stückes verrathen, und mehr als jene gesucht zu seyn scheinen. Der Artist muß sie daher so bearbeiten, daß sie die Aufmerksamkeit des Betrachtenden zwar unterhalten, aber sie nicht ganz und allein auf sich ziehen. In einer landschaftlichen Darstellung muß Geist liegen, und aus eben diesem Grunde müssen auch die Figuren derselben Geist besitzen. Man kennet übrigens mehrere schöne Landschaften, deren Ganzes dadurch verliert, daß man in ihnen Figuren von andern Künstlern erblickt, welche zu schön behandelt und nicht zu den übrigen Parthien gehalten sind.

Endlich muß sich auch der Artist hüten, daß, wenn er in dem Vordergrunde Figuren anbringt, dieselben durch ihre Grösse oder durch ihre Höhe nicht die übrigen Gegenstände verkleinern.

Zu den größesten Schönheiten, welche eine Landschaft heben können, gehören die Bäume, und was Des-Piles hierüber sagt, ist so nützlich und so vortreflich, daß wir keinen Anstand nehmen, dasselbe hier Wort für Wort anzuführen.

„Wenn das Mannigfaltige, sagt Des-Piles, uns „auch in allen Gegenständen einer Landschaft gefällt, so gefällt „es uns doch besonders, wenn wir es an den Bäumen beob„achten. Dieses Mannigfaltige kündiget sich aber bei ihnen „durch die Verschiedenheiten ihrer Gattungen und Formen an.

„Es bedarf von Seiten des Künstlers eines besonderen „Studiums und einer besonderen Aufmerksamkeit, wenn er uns „in seinen Stücken diese Verschiedenheiten der Gattungen wirk„lich unterscheiden lassen will. Denn eigentlich müssen wir in „einem Landschaftsgemälde sogleich und auf den ersten Blick „sehen können, was eine Eiche, eine Esche, eine Tanne, eine „Pappel, eine Weide, eine Fichte seyn solle, und wir müssen „durch die Farben und Tuschen in Stand gesetzt werden, be„stimmen zu können, zu welcher Gattung wohl dieser und je„ner Baum gehöre. Dieses Studium ist indessen zu weitläuf-

„tig,

„lig, als daß man alles, was in dem Gebiete desselben liegt, „von dem Artisten sollte verlangen können; auch haben es nur „wenige Mahler mit derjenigen Genauigkeit getrieben, welche „die Kunst eigentlich verlangt. Uebrigens werden diejenigen, „die sich in diesem Punkte mehr der Vollkommenheit nähern, in „ihre Werke eine vorzügliche Schönheit bringen, und sich vor „andern Landschaftsmahlern besonders auszeichnen.

„Sind aber die Bäume den Gattungen nach, zu wel„chen sie gehören, verschieden, so sind sie es auch im allgemei„nen und an sich selbst betrachtet. Und diese allgemeinen Ver„schiedenheiten bestehen in den Abweichungen, die sich die spie„lende Natur in Ansehung ihrer Zweige erlaubt, indem wir „die einen bald dick und dicht belaubt, die andern bald dürr „und kahl, die einen bald grünlich, die andern wiederum bald „gelblich gefärbt sehen.

„Wollte also ein Artist, in Ansehung der Bäume Voll„kommenheit in seine Landschaften legen, so würde er bei ihrer „Darstellung diese zwiefachen Verschiedenheiten, durch die „sie sich von einander unterscheiden, beobachten müssen. Aber „wenn der Künstler auch nur mittelmäßig jene Verschiedenhei„ten auszudrücken vermag, welche die Gattungen der Bäume „betreffen, so suche er nur in die Formen und Farben der Bäu„me, die er darstellet, Verschiedenheit zu bringen. Denn „hier würde das Auge bei dem Anblicke einer und derselben „Behandlung, einer und derselben Tusche eben das Unange„nehme empfinden, das das Ohr bey dem Monotonischen ei„ner Rede empfindet.

„Und diese Verschiedenheiten in den Formen sind so groß „und so auffallend, daß der Künstler nicht zu entschuldigen wä„re, der Gelegenheit fände, sie darzustellen und sie nicht auch „wirklich darstellte, besonders wenn er noch fühlte, daß er die „Aufmerksamkeit des Betrachters rege zu machen hätte. Denn „unter allen Bäumen mit denen die Natur den Erdboden „schmückt, lässet sie uns im allgemeinen bald junge, bald be„jahrte, bald dick belaubte, bald sich weit ausbreitende, bald „spitzig zugehende sehen; bald zeigt sie uns wieder unter die-

„sen

„sen durchsichtige, solche, deren Stämme gegen die Erde sinken, solche, die sich bogenförmig aufrichten, oder sich auch bogenförmig gegen die Erde neigen. Mit einem Worte, es findet in der Natur in Ansehung der Formen der Bäume im Allgemeinen eine Unendlichkeit statt, welche man eher empfinden als beschreiben kann.

„So wird man z. B. bemerken, daß der Charakter der jungen Bäume darinn besteht, daß sie lange Zweige haben, welche übrigens bald stärker bald schwächer sind. Die Anzahl dieser Zweige ist bei ihnen allemal gering, aber immer sind diese Zweige dickbelaubt. Dabei zerästeln sie sich noch sehr schön, und tragen sehr lebhafte und wohlgebildete Blätter.

„Die alten Bäume hingegen haben kurze und dicke Zweige, und diese zwar in sehr grosser Menge; das Astwerk an ihnen ist stumpf, und die Blätter sind ungleich und von einer minder schönen Form. Und so ist es auch mit dem übrigen, das man, wenn man nur einigermaßen beobachten kann, und nur einigermaßen Genie besitzt, sehr bald kennen lernen wird.

„Aber es ist noch nicht genug, wenn der Mahler an seinen Bäumen diese Verschiedenheiten in den Formen, von denen ich itzt gesprochen habe, ausdrückt, er muß auch hier alle Zweige so zu vertheilen suchen, daß sie mit dem Astwerke eine schöne und natürliche Verbindung bilden, daß sich hier alles gegenseitig zu unterstützen und zu heben scheine, und daß der Baum ein wahres und minder gezwungenes Ansehen erhalte.

„Wie aber auch der Artist die Zweige seiner Bäume immer vertheilen möge, so hat er doch bei ihrer Darstellung auch noch hauptsächlich darauf zu sehen, daß ihre Tusche lebhaft und leicht sei, denn dieses wird ihnen erst das Leben und den Geist einhauchen, den ihr Charakter verlangt.

„Endlich zeigen die Bäume auch noch Verschiedenheiten in Ansehung ihrer Rinden. Diese sind gewöhnlicher Weise grau. Dieses Grau aber, das in einer dickern Luft, und in tiefen und morastigen Gegenden schwärzlich wird, wird im Gegentheil in einer weniger dicken Luft heller und lichter. Sehr

„oft

„oft geschiehet es auch, daß, wenn der Boden trocken und „dürre ist, die Rinden der Bäume sich mit Mooße bekleiden, „welches an ihenen nur sehr leicht und locker befestiget ist, „und durch welches sie gelblich aussehen. Will der Artist übri„gens die Rinden seiner Bäume besonders bemerkbar machen, „so darf er sie nur auf einem dunklen Grunde licht, und auf „einem lichten Grunde dunkel halten.

„Eine besondere Aufmerksamkeit verdienen aber die Baum„rinden in Ansehung ihrer verschiedenen Arten. Diejenigen, „die sie genauer betrachten werden, diese werden finden, daß „sich im allgemeinen die Rinden der harten Hölzer durch Spal„ten unterscheiden, die sie durch die Länge der Zeit erhalten, „und die immer tiefer und sichtbarer werden, je mehr sich die „Jahre der Vegetation jener Bäume häufen. Das übrige an „ihnen ist zufällig, es schreibt sich gemeiniglich von der Feuch„tigkeit oder Trockenheit des Bodens her, und bestehet größ„theils in weißen und unebenen Stellen.

„Mehr Stoff zu Beobachtungen geben die Rinden der „leichten Hölzer dem Mahler, der ihre Verschiedenheiten nä„her zu kennen sucht, und der bei seinem Studium der Natur „auch diesen Gegenstand nicht übergeht."

Man kann das Studium der Landschaftsmahlerei in einer doppelten Hinsicht betrachten, erstlich in Beziehung auf diejenigen, die noch nicht in dieser Gattung gearbeitet haben, und zweitens in Beziehung auf diejenigen, welche in Ansehung derselben schon eine große Geschicklichkeit besitzen.

Den Anfängern verursacht das Zeichnen und Mahlen der Bäume die größesten Schwierigkeiten. Man kann ihnen die practische Fertigkeit, die ihnen hier fehlt, zwar durch keine Mittheilung verschaffen, indessen kann man diesen jungen Künstlern hier doch dadurch nützlich werden, daß man ihnen Veranlassung zu Beobachtungen giebt.

Jeder Baum sucht die Luft, die die Erhalterin seines Lebens ist. Auch streben sie bei ihrem Wachsthum alle, wenn man die Cypressen, und noch einige andere desselben Geschlechts ausnimmt, so sehr sie nur können, sich von einander, und von jedem

jedem fremden Körper zu entfernen. Dasselbe ist auch bei ihren Zweigen und bei ihren Blättern sichtbar. Die Kunst muß daher auch in der Vertheilung der Zweige, des Astwerks, der Blätter, diese Liebe, diese Neigung zur Freiheit, die sie charakterisiret, ausdrücken. Sie müssen sich hier in der Darstellung gleichsam zu fliehen scheinen, sie müssen sich von einander entfernen, und nach verschiedenen Seiten hinrichten. Nichts muß hier eine überlegte und getroffene Anordnung bemerken lassen, und die Abwechselung, die man hier wahrnimmt, sie muß einem Spiele des Zufalles, des Ohngefährs, einer Laune der Natur gleichen, die uns so oft eigensinnig zu seyn scheint, ob sie gleich niemals ohne Ursache handelt.

Das Studium der Werke großer Meister und der Natur selbst wird über dieses alles den angehenden Künstler weit besser unterrichten, und ihm weit nützlicher als die ausführlichste Mittheilung werden.

„Von den Werken, welche man dem jungen Künstler zu „seinen Studium empfehlen könnte, würde ich nun den Holz„schnitten des Titian, wo die Bäume so vorzüglich schön ge„bildet sind, und denen die Cornelius Cort, und Augustin Car„raccio gearbeitet haben, den Vorzug ertheilen. Hat der jun„ge Artist sich an diesen geübt, so muß er mit dem größesten „Fleiße den Pinsel dieser großen Meister nachzuahmen suchen, „und mit diesen Nachahmungen ein öfteres und aufmerksames „Betrachten des Perspectivischen in den Zweigen und Blättern „verbinden, und immer beobachten, wie sich hier diese von „unten, von oben, von vorne, von der Seite, wie sie sich in „allen den verschiedenen Ansichten zeigen, in welchen sich ihre „Natur, und ohne je etwas von ihrem Charakteristischen zu „verlieren, immer zeigt."

Er copire also anfänglich die Stiche des Titian und der Carracci's, und selbst die Zeichnungen derselben, wenn er sich diese sollte verschaffen können, aber er suche auch endlich die Tusche dieser Künstler nachzuahmen. Hat er aber nicht Gelegenheit die Originalgemälde dieser Meister zu studiren, so muß er sich zu seinem Studium wenigstens die Stücke solcher

Arti-

Artisten wählen, die in dieser Gattung der Mahlerei mit Glück gearbeitet haben. Von diesen Vorübungen gehe er zu dem Studium der Natur selbst über, in welcher er nun erst wird lesen können. Denn, wenn es bei der Darstellung einer Landschaft ohnmöglich ist, die Natur mit derjenigen Treue zu copiren, mit der man sie bei einem Kopfe copiren kann, so ist es nothwendig, daß man anfänglich durch die Beispiele großer Meister zu lernen suche, wie man sie hier sehen, wie man hier in ihr wählen, wie man sie hier auffassen und wie man von ihr, ohngeachtet der Ohnmöglichkeit, hier treu darzustellen, dennoch eine täuschende Nachahmung geben könne.

Die Künstler, welche schon mit einiger Fertigkeit Landschaften zeichnen und mahlen können, müssen sich die zu dieser Gattung der Mahlerei erforderlichen Materialien sammeln, und ihre Portefeuille's mit Entwürfen und Studien von der Natur anfüllen. Diese Studien, deren sie sich sehr oft bei ihren Arbeiten werden bedienen können, werden ihren Werken Wahrheit geben, und ihnen einen Werth verschaffen, den ihnen Keiner von denjenigen Künstlern je wird streitig machen können, welche sich mit dem Practischen der Kunst beschäftigen, ohne sich in Ansehung des Theoretischen derselben unterrichtet zu haben.

„Und aus diesem Grunde würde ich wünschen, daß der „Mahler die verschiedenen Wirkungen, die man an den Bäu„men im allgemeinen bemerkt, nach der Natur copirte, und „daß er dasselbe wiederum in Ansehung ihrer verschiedenen „Gattungen insbesondere, wie z. B. in Ansehung ihrer Stäm„me, ihrer Blätter, und ihrer Farben thäte. Ich würde fer„ner wünschen, daß er so in Betreff einiger Pflanzen zu Werke „gienge, deren Verschiedenheit so sehr viel Anmuth den Ter„rassen ertheilt, welche nicht selten in dem Vordergrunde an„gebracht werden.

„Auch würde ich wünschen, daß der Artist auf dieselbe „Weise die Wirkungen des Himmels nach den verschiedenen „Stunden des Tages, nach den verschiedenen Jahreszeiten, nach „den verschiedenen Anordnungen der Wolken, ferner, daß er sie in „dem

„dem Sanften und Lächelnden der heiteren Witterung, in dem „Schaudervollen des Sturmes, und in dem Fürchterlichschö„nen des aufgethürmten und tobenden Gewitters studirte, „und endlich auch so in Ansehung der Entfernungen, der „verschiedenen Charaktere der Wässer, und der Hauptgegen„stände handelte, welche in eine Landschaft kommen."

Sehr verschieden sind die Meister bei der Verfertigung ihrer Studien zu Werke gegangen: Einige haben sich begnügt, die Formen, Wirkungen und Lichter, von denen sie gerührt worden waren, zu zeichnen. Andere versahen sich mit Farbenkästchen, und mahlten sogleich das, was sie beobachtet hatten *). Andere entwarfen wiederum bloß nur die Contours der Gegenstände, und colorirten dann diese gelegentlich mit Wasserfarben, was aber nicht ganz empfehlungswürdig ist, da der Künstler durch die Oelfarben sich weit mehr der Wahrheit nähern kann. Einige wieder beobachteten bloß, und verließen sich in Ansehung des Beobachteten auf ihr Gedächtniß, ohne Zweifel eine sehr verwegene oder vielmehr sehr unzulängliche Methode. Andere haben hier wiederum Pastel und Tuschfarben mit einander verbunden. Manche waren endlich noch sorgsamer, sie zeichneten erstlich im Freien die Contours der Gegenstände, die sie zu ihren Studien geschickt fanden, und kehrten dann wieder zurück, um sie auch nach ihren natürlichen Farben und nach den Wirkungen des verschiedenen Lichtes zu mahlen.

Aber wenn der Künstler auch nicht immer diese Uebungen, die freilich etwas umständlich, und mit einiger Beschwerde verbunden zu seyn pflegen, vornehmen kann, so kann er doch zum wenigsten immer Papier und eine Bleifeder bei sich führen. Denn immer soll er bereit seyn, dasjenige, was er für seine Kunst außerordentlich oder interessant findet, copiren, und an diesem Copirten durch Kennzeichen die Farben des Gegenstandes andeuten zu können **). Wenn er aber von solchen

*) Vernet pflegte so, wenn er konnte, seine Studien nach der Natur zu mahlen.

**) Dieses Kunstgriffes bediente sich Vernet, wenn er das, was er nach der Natur gezeichnet hatte, nicht sogleich mahlen konnte.

chen Studien wirklich alle die Vortheile ziehen will, die sie haben können, so muß er sich nie zu sehr auf sein Gedächtniß verlassen, und er muß eilen, das Entworfene, sobald es ihm nur möglich ist, zu coloriren.

Endlich soll auch der Landschaftsmahler die Natur in einer jeden Jahreszeit studiren, weil er in den Fall kommen kann, sie in einer Jeden darstellen zu müssen.

Des-Piles hat seinen Artikel mit einigen allgemeinen Beobachtungen geendiget, von welchen wir Einige nicht übergehen können.

„Je näher die Blätter der Bäume dem Boden sind, sagt er, je größer sind sie, und je lebhafter ist ihr Grün, weil sie „sich an einer Stelle befinden, wo sie im Ueberflusse den Saft „erhalten, der den Baum nährt. Die Blätter der oberen „Zweige nehmen zuerst jene röthliche oder gelbliche Farbe an, „mit welcher sie der Herbst färbt. Anders ist es bei denjeni„gen Pflanzen, deren Stengel sich alljährlich verjüngen, und „bei denen die Blätter nach und nach auf einander folgen. Die „Natur, welche hier beschäftiget ist zu der Belaubung des „Stengels immer wieder einige neue Zweige hervorzubringen, „verläßt in dem Grade, in welchem der Stengel sich vergrös„sert, die unteren Blätter, die, indem sie zuerst gleichsam ihre „Bestimmung erfüllten, nun auch zuerst wieder untergehen. „Dieses kann man übrigens an einigen Pflanzen mehr, an „andern weniger beobachten.

„Bei allen Blättern ist die untere Seite hellgrüner, als „die obere, und nicht selten hat sie fast ganz etwas silberarti„ges. Diesen Unterschied muß der Artist sorgfältig zu beob„achten suchen, wenn er Bäume mahlt, deren Blätter von ei„nem heftigen Winde aufwärts gehoben werden. Das leb„hafteste Grün zeigen aber die Blätter, wenn man, indem sie „von dem Sonnenlichte beschienen werden, sie nach der unte„ren Seite hin betrachtet.

Es kann geschehen, daß in einer Landschaft nur eine und dieselbe Farbe herrschet, wie z. B. im Frühlinge ein und dasselbe Grün, wie im Herbste ein und dasselbe Gelb, und dieses

ses giebt freilich einem Gemälde etwas Camayeuartiges; indessen kann der Artist diesem Einfärbigen dadurch sehr gut abhelfen, daß er Wasser, Häuser u. s. w. in die Composition einmischt.

„Kein Baum hat eine festgesetzte und bestimmte Propor„tion. Ein großer Theil seiner Schönheit beruhet auf dem „Contrast, den seine Zweige bilden, auf der ungleichen Ver„theilung seiner Zerästelungen, und endlich auf einer gewissen „Abwechselung, die wir Spiel der Natur nennen können. Die„ses Spiel wird derjenige Mahler am besten verstehen, der den „Titian und die Carracci's am besten studirt haben wird. Man „kann zu dem Vortheile des Ersteren sagen, er habe hier den „sichersten Weg gebahnt, weil er mit dem ausgesuchtesten Ge„schmacke, mit dem prächtigsten Colorit und mit der treuesten „Nachahmung hier der Natur in allen ihren Mannigfaltigkei„ten gefolgt ist."

Des-Piles erwähnt hier nichts von einer Beobachtung welche Titian über die Natur gemacht hat, und welche für die Harmonie in der Farbengebung nicht unwichtig ist. Sie bestehet darin, daß an den jungen Bäumen der untere Theil des Stammes auf einige Zeit die Farbe der Erde hat, aus der er emporwächset, und diese nur nach und nach mit seiner eigenthümlichen vertauscht, aber immer sie um so viel länger behält, je länger er dem Sonnenlichte bloßgestellt ist. Befinden sich diese Bäume auf einer Terrasse, so ist dieser Theil an ihnen mit der Couleur des Terrassensandes gefärbt, stehen sie hingegen auf einem mit Grün bedeckten Boden, so zeigt sich derselbe Theil grünlich, und es bildet sich da an ihrer Rinde, oder vielmehr ihre Rinde erhält einen Gegenschein von dem Grünen des Bodens. Wenn diese Wirkung auch nicht immer ganz dieselbe ist, so ist sie doch in der Natur oft genug sichtbar, um daß der Artist sie nicht da sollte darstellen dürfen, wo ihre Darstellung auf den Gesichtssinn angenehm wirken könnte, oder wo er sie für nothwendig hielte.

Wir wollen hier nun noch das anführen, was wir über die Landschaftsmahlerei in der Idee du pointre parfait lesen.

„Da

„Da diese Gattung der Mahlerei, sagt Cochin, fast alle „übrige Gattungen dieser Kunst in sich begreift, so muß der „Künstler, der sich ihr widmet, von allen Theilen der Mahle„rei, wenn auch nicht eine so specielle wie der Historienmahler, „doch aber immer eine allgemeine Kenntniß besitzen. Wenn „er die besonderen Gegenstände, die sein Gemälde zusammense„tzen, oder die zu seiner Landschaft gehörig sind, auch nicht „alle beendiget, so ist er doch verbunden, uns an ihnen Ge„schmack und Charakter sehen zu lassen, und in das Stück im„mer um so viel mehr Geist zu legen, je weniger er in dasselbe „Vollendung zu legen vermag.

„Ich schließe von dieser Fähigkeit keinesweges das Ge„naue in der Bearbeitung aus. Denn je mehr im Gegentheil „der Landschaftsmahler sein Werk studieret haben wird, je grös„ser wird auch der Werth desselben seyn. So viel aber auch „immer in einem Landschaftsgemälde Vollendung liegen möge, „so wird doch dasselbe weder die Achtung der Kenner erhalten, „noch auch in den Sammlungen derselben einen Platz finden „können, wenn es nicht durch sprechende Nachbildung der Na„turgegenstände und ihrer Charactere Werth erhält, wenn in „ihm die Lagen der Gegenden nicht gut gewählt sind, und der „Mangel derselben nicht durch eine schöne Behandlung des „Helldunkels ersetzt wird, wenn nicht Geist aus seinen Tou„chen athmet, wenn die Oerter durch Figuren, durch Thiere „oder durch andere Gegenstände, welche sich gewöhnlich bewe„gen, kein Leben erhalten, wenn mit dem guten Geschmacke „in der Farbengebung und mit dem, was in dieser auf die „Sinne wirkt, nicht auch die Wahrheit, nicht auch das Naive „der Natur verbunden ist.

„Man muß, fährt Cochin fort, wenn man die Land„schaftsmahlerei studieret, über alle Formen und Gestalten „nachdenken, welche in ihr vorkommen. Man muß bei einer „jeden Gattung der Bäume Achtung geben, in welch' einer „Richtung sich die Zweige befinden, ob sie einzeln oder paar„weise entstehen, wie die Form ihrer Massen oder ihres Bu„schigen beschaffen sei, und wie sich endlich dieses endige. Rei-

„set ein Landschaftsmahler, so muß er besonders den mahleri„schen Bäumen seine Aufmerksamkeit schenken, die er in seinem „Vaterlande nie, oder nur sehr selten zu sehen bekömmt. So „würde z. B. ein französischer Landschaftskünstler außer seinem „Vaterlande die Fichten und die Cypressen, die er in Frank„reich nicht antrift, zu betrachten haben. So würde er, um „ihre Farben kennen zu lernen, sie zu wiederholtenmalen aus „verschiedenen Entfernungen beobachten müssen. Von solchen „Dingen muß sich übrigens ein Landschaftsmahler Entwürfe „machen, und diese mit Bemerkungen begleiten, um sich immer „wieder an das Gesehene lebhaft erinnern zu können, und sich „nicht bloß auf das Gedächtniß verlassen zu dürfen. Sehr „bald verliert sich eine Idee, die wir von Etwas haben, wenn „dieselbe durch nichts bleibend gemacht wird.

Leben.

Vie.

Der erste Grad des Ausdrucks besteht darin, daß man den Figuren **Leben** ertheile, damit sie als beseelt, und von einer Rührung des Gemüths durchdrungen erscheinen. Die gothischen Mahler wußten davon gar nichts, und auch jetzt, nach so großen Fortschritten der Kunst, giebt es wenige Artisten, welche diesen Charakter ihren Werken mittheilen könnten. Zwei Partieen der Kunst bewirken vorzüglich das Leben; die Zeichnung, welche die Bewegungen mit Richtigkeit ausdrückt, das Helldunkel, welches den Gegenständen Erhöhung giebt. Eine gute Tusche vollendet die Schöpfung, und beseelt, was im Grunde nur Papier, Leinwand, Marmor, und Erz ist. Auch Darstellungen unbelebter Gegenstände können und müssen Leben haben. So muß der Landschafter seinen Werken Leben geben, indem er alles das Todte wegläßt, was sie verhindern würde, jene Bewegung, jenen Geist des Lebens auszudrücken, welcher in der ganzen Natur verbreitet ist. L.

Leichenzug.

Pompes funebres.

Der Künstler und Liebhaber der Kunst lese die hinreißende Schilderung, die der Abt Barthelemy in seiner Reise des jungen Anacharsis aufgestellt hat.

Leichtigkeit.

Facilité.

Die Leichtigkeit findet in der Mahlerei vorzüglich in zwei Partieen Statt: 1) in der Komposition; wo nur Fülle des Genies dieselbe geben kann; 2) in der Praktik der Kunst, wo man sagt: Leichtigkeit des Pinsels. Ein Mahler, der ein guter Praktiker, in den Prinzipien des Helldunkels und der Harmonie der Farbe festgesetzt ist, stockt nicht im Mahlen, sein Pinsel geht mit Kühnheit fort. Indem er jedem Gegenstande seine Lokalfarbe giebt, vereinigt er die Lichter und die Halbtinten, verknüpft diese mit den Schatten; Freiheit, Ungezwungenheit, Leichtigkeit charakterisiren den Zug seines Pinsels.

Watelet.

Leidenschaften.

Passions.

Die besten Belehrungen über die Leidenschaften findet der Künstler und Liebhaber der Kunst in le Brun's traité des passions und Dandré Bardon's traité de peinture. Ueber das Verfahren der Griechischen Künstler in der Darstellung der Leidenschaften ist Winkelmann klassisch, (Gesch. der Kunst.)

Licenz.

Licence.

Man kann Licenz als einen Fehler erklären, den sich der Künstler erlaubt, um eine Schönheit dadurch zu gewinnen.

So viel solche Fehler möglich sind; so viel Licenzen. Die Licenz verräth allezeit den Stolz eines Künstlers, welcher sich eine hinlängliche Fähigkeit zutraut, seine Fehler durch ungleich größere Schönheiten zu ersetzen. L.

Licht.

Lumiere.

Ueber das Licht hat man schon verschiedenes in dem Artikel Conferenz und hier zwar in der Conferenz des Bourdon gelesen. Itzt soll uns dieser Gegenstand wieder beschäftigen, der übrigens in dem Artikel Wirkung noch einmal berührt werden wird.

Man nimmt viererlei Arten der Lichter an, das heißt nämlich so viel, als man bemerkt einen vierfachen Unterschied in der Art und Weise, wie sich das Licht den Gegenständen, gegen welche es ausbricht und welche es beleuchtet, mittheilt. Das Licht kann nämlich erstlich aus der Höhe und in einer senkrechten Richtung auf einen Körper und dessen hervorragende und sich ihm darbietende Fläche fallen; und hier nennet man dasselbe das Hauptlicht.

Dieses Licht muß in dem Gemälde herrschen, aber es darf nicht wiederholt werden: nur durch Wiederhalle (Echos) kann es der Künstler über verschiedene Theile der Composition fortführen. Siehe den Artikel Wiederhalle.

Das Licht kann zweitens an den Flächen der Gegenstände nur nachläßig hinstreifen, und dieses Licht nennet man ein abglitschendes Licht. In seiner Verbreitung zeigt dasselbe eine gleichmäßigere Tinte als das Hauptlicht.

Drittens verliert aber auch das Licht in der Entfernung von dem Punkte, von welchem es ausbricht, von seinem Glanze und von seiner Helle, es vermischt sich mit der Masse der Luft, durch welche es dringt und in welcher es sich nach und nach gänzlich verliert; ein solches Licht heißt ein gedämpftes oder verschwindendes Licht.

Vier-

Viertens kann endlich auch ein Körper, der an sich selbst nicht licht ist, durch einen ihm nahgelegenen Körper licht werden, indem nämlich dieser einige Strahlen von seinem Lichte auf ihn zurückwirft; dieses Licht nennet man ein zurückgeworfenes Licht. Die Stärke desselben bestimmet sich nach dem Glanze des Körpers, der es von sich wirft. Derjenige Körper, der von einem solchen zurückgeworfenen Lichte beleuchtet wird, wird dabei immer durch den Körper, von dem er das Licht erhält, mehr oder weniger verändert.

Auch in Rücksicht der Tageszeiten kann man Unterschiede in dem Lichte bemerken. Das Morgenlicht ist merklich von dem Mittagslichte verschieden, so wie dieses wiederum von dem Lichte des Abends abweicht. Man lese hierüber die Conferenz des Bourdon in dem Artikel Conferenz nach.

Endlich kann auch noch das Licht in Beziehung auf den für die künstlerische Darstellung gewählten Gegenstand betrachtet werden. Denn hier muß es bald stark und helle, bald gemäßigt und düster seyn, je nachdem das, was in Ansehung des Colorits den Charakter des gewählten Sujets ausmacht, lebhaft und munter, sanft oder traurig ist.

Immer ist das Licht in Etwas mit der Farbe des Gegenstandes gefärbt, von welchem es ausgeht. Kommt es unmittelbar von der Sonne, so ist es ein Weiß, das sich in das Goldgelbe ziehet; bricht es von dem Monde aus, so ist es silberfarben; wird es durch die Flamme einer Fakkel oder eines angezündeten Feuers hervorgebracht, so ist es roth. In diesen Verschiedenheiten kann man nun bei einer aufmerksamen Beobachtung wiederum einige Abstufungen entdecken. So hat z. B. das Sonnenlicht nicht ganz dieselbe Farbe, wenn die Sonne hell und klar ist, und wenn sie von Dünsten und weissen Wolken gleichsam wie von einem Schleyer verhüllt wird; so weicht die Farbe des Lichtes ferner um einiges ab, wenn dasselbe von einer Pechfakkel oder von einer Wachskerze, von einem hellen Feuer oder von einer rauchenden Feuersbrunst herkommt. Wir würden weitläuftig, dunkel und weniger nützlich werden, wenn wir die Ursachen dieser Abweichungen hier genau

genau angeben wollten; der Künstler muß übrigens bei den Beobachtungen, die er über die Beleuchtung der Körper in der Natur anstellt, auch auf diese Abweichungen aufmerksam seyn.

Ueber das Spiel des Lichtes lassen sich verschiedene Regeln annehmen, deren Grund aber den Artisten nur ein fleissiges Betrachten der wirklichen Natur entdecken läßt.

Die von einem Punkte ausbrechenden Lichtstrahlen erhellen die Körper, die sie beleuchten, nicht mit einer gleichen Stärke: ihr Licht ist immer um so viel weniger kräftig, je entfernter der Punkt, aus dem sie fallen, von dem beleuchteten Körper ist.

Wenn zwei Lichter einander begegnen, so vermindert entweder das Stärkere die Wirkung des Schwächeren, oder es vermischen sich beide mit einander und bilden durch ihre Vereinigung eine größere Helle.

Wenn ein lichter Körper in Rücksicht seines Umfanges und seiner Größe mit einem schattigen und dunklen Körper, der sich in einiger Entfernung von ihm befindet, übereinkommt, so wird die Hälfte dieses Letzteren von der Hälfte jenes Ersteren beleuchtet werden, und der Schatten an dem dunklen Körper wird mit der dunklen Tinte des Körpers selbst völlig eins seyn. Schwächer als dieses eigenthümliche Dunkel wird man hingegen die Schatten dieses Körpers finden, wenn er der Form nach kleiner als der helle und lichte Körper ist, weil hier die Strahlen, welche von den Seiten dieses ausbrechen, eine conische Gestalt haben, da sie hingegen cylindrisch sind, wenn beide Körper, nämlich der lichte und dunkle, eine gleiche Größe besitzen.

Die Anzahl der verschiedenen Schatten, die ein beleuchteter Körper macht, steht stets in Verhältniß mit der Anzahl der hellen und lichten Körper, die ihn beleuchten: der tiefste Schatten ist hier aber immer derjenige, der durch Beraubung des entferntesten Lichtkörpers hervorgebracht wird.

Wenn Licht auf einen weichen oder unebenen und rauhen Körper fällt, so taucht es sich gleichsam in die Oberfläche, die ihm dargeboten wird, ein, breitet sich über alle Theile dieser

Fläche

Fläche aus, erhellet alle die Unebenheiten, die es auf ihr antrift, und zeigt sich hier folglich in der größesten Ausdehnung, deren es fähig ist. Die Wirkung, die hier das Licht hat, könnte man mit jener Wirkung vergleichen, die eine auf einen schwammigen Körper getröpfelte Flüssigkeit zeigt, und welche man besonders beobachten kann, wenn man z. B. auf ein kleines Stück Zucker einen Tropfen von irgend einer Feuchtigkeit fallen läßt. Begegnet hingegen Licht einem harten und glatten Körper, so prallet es ab und bildet einen Gegenschein; auch wirft es, wenn es sehr lebhaft und stark und der Körper, auf den es fället, sehr glatt ist, eine Menge von Strahlen zurück. Und dieses kann man an den Metallen, dieses kann man an dem Marmor und bei dem Wasser beobachten. Das Licht zeigt sich also auf weichen Körpern mehr ausgedehnt und weniger glänzend, kräftiger und minder ausgedehnt hingegen auf harten und glatten Flächen. Und daher breitet es sich auf Fleischmassen wie z. B. auf den Wangen aus, und ist dabei sanft, wird aber stark, kräftig und zurückscheinend an denjenigen Stellen der Figur, wo die Knochen bemerkbar sind, wie in der Gegend des Stirn- und Jochbeines. Daher werfen gepflügte Aecker, selbst wenn sie von der Sonne beschienen werden, sehr wenig Helle von sich, Steine, Sand und Felsen hingegen ein sehr blendendes Licht. Daher ist die obere und glättere Seite der Blätter an den Pflanzen glänzender als die untere und unebenere. Daher wird das Licht auf wollenen und leinenen Zeugen gleichsam eingeschluckt, auf seidenen Stoffen hingegen zurückgeworfen, die um deßwillen auch heller als jene sind, wenn sie beleuchtet werden. Daher ist endlich auch an einer Bildsäule von Bronze, von Marmor oder von Gyps alles Licht kräftiger und stärker als an einer lebenden menschlichen Figur. Man darf auch daher Bildsäulen nur in Hinsicht auf schöne Form zu einem Gegenstande des Studiums machen, und man würde sehr irren, wenn man an ihnen die Wirkung des Lichtes beobachten wollte, um diese Wirkungen auf lebende Figuren überzutragen.

Werden Körper von einem Lichte beleuchtet, das von andern Körpern zurückgeworfen wird, so pflegen jene etwas von der Farbe dieser anzunehmen: Fleisch, das von gelben oder röthlichen Körpern Licht erhält, nimmt selbst eine röthliche oder gelbliche Tinte an; Menschen, die sich auf grünen und von dem Sonnenlichte beschienenen Wiesen befinden, scheinen eine grünliche Haut zu haben.

Das Licht ändert zwar die Farbe des Körpers, den es beleuchtet, aber diese Farbe nimmt immer nur einen Theil von der des Lichtes auf: ein rothes seidenes Gewand wird da, wo es am stärksten von einem auf dasselbe fallenden Lichte beleuchtet ist, etwas von der Farbe dieses Lichtes haben, aber dabei wird es immer noch sehr vieles von der ihm eigenthümlichen zeigen. Es ist daher ein Fehler, wenn der Artist seine Lichter in ein gänzliches Weiß, und seine Schatten in ein gänzliches Schwarz übergehen läßt.

Bei einem schönen und lächelnden Tage, der durch keine sichtbaren Sonnenstrahlen, sondern durch alle die kleinen mit jener glänzenden Helle angefüllten Lufttheilchen erheitert wird, die diesen der blaue nebelleere Himmel mittheilt — bei einem solchen Tage sind die Lichter weniger ausgedehnt, die Schatten hingegen breiter und sanfter; die eigenthümlichen Farben erhalten sich da in den Halbtinten und in den Schatten reiner, als es der Fall seyn würde, wenn die Gegenstände dem Sonnenlichte unmittelbar ausgesetzt wären; die Gegenstände selbst zeigen mehr ihre Hervorragungen und Erhabenheiten, und ihre einzelnen Theile sind sichtbarer; immer ist aber an einem solchen Tage die Wirkung auch weniger lebhaft und hervorstechend.

Noch deutlicher und sichtbarer sind die Gegenstände bei einem wolkigen Himmel, denn hier wird der Gesichtssinn, da die Lufttheilchen nicht mit jener glänzenden Tageshelle geschwängert sind, geblendet: hier ist es auch, wo die Natur unserem Blicke die sanfteste Harmonie darbiethet; hier ist es, wo sich jede eigenthümliche Farbe, insbesondere aber das Grün, stärker und kräftiger zeigt.

Die

Die Gegenstände, die das Sonnenlicht beleuchtet, scheinen mehr oder weniger von Dünsten umgeben zu seyn, je nachdem die Sonne selbst stärker oder schwächer scheint. Dieses kommt daher, weil die kleinen Stäubchen, die wir zuweilen zwischen einem Körper und unserem Auge in der Masse der Luft sich bewegen sehen, uns durch das Sonnenlicht deutlicher als durch das bloße Licht des Tages werden, und uns mehr oder weniger farbig erscheinen, jemehr in den Schatten umher Unentschiedenheit herrschet, und je schneller sich diese verlaufen. Und hieraus folgt, daß wenn auch die Schatten durch das Sonnenlicht bestimmter, als durch das gewöhnliche Tageslicht werden, sie dennoch nie, außer an bedeckten Orten, wo das Licht eingeschlossen ist, Härte zeigen dürfen, indem sonst die Gegenstände nicht jenes reine, deutliche und weniger flüchtige Ansehen haben können.

Sehr leicht kann man über die Abstufungen in dem Lichte Beobachtungen anstellen und sich dieselben anschaulich machen: man darf z. B. sich nur in einen langen Saal begeben, der von allen Seiten gleichmäßig Licht erhält. Der aufmerksame Beobachter wird hier wahrnehmen, daß nur derjenige Theil des Saales, der ihm am nächsten liegt, der helleste sei, und daß im Gegentheil das Licht der übrigen Parthien immer um so viel düsterer werde, je größer die Entfernung ist, in welcher sich diese von ihm befinden. Noch mehr wird er dieses bemerken können, wenn in dem Saale weisse marmorne Bildsäulen in gleichen Weiten von einander aufgestell. sind: immer wird er hier die ihm zunächststehende Bildsäule am stärksten beleuchtet sehen. Nimmt er eine solche Stellung an, daß sich eine Statue vor der andern hervorzuheben scheint, so wird sich ihm die zwote brauner als die erste, die dritte wiederum dunkler als die zwote, so wird das Licht der Uebrigen sich ihm immer mehr und mehr abgestuft zeigen. Bei den Schatten findet hingegen gerade das Gegentheil statt: diese werden immer schwächer und schwächer, je mehr man sich von ihnen entfernt, weil der Raum, der sich zwischen ihnen und dem Auge befindet, mit hellen Lufttheilchen angefüllt wird, deren Menge nun nach Verhält-

hältniß der Entfernung von dem Schatten bald größer bald kleiner seyn kann. Wenn daher jene Statüen nicht von weissen Marmor sondern von Basalt wären, so würden sich dem Auge die Ersteren dunkler, die Andern aber lichter zeigen, wenn es nämlich dieselben nach der Reihe hin betrachtete.

Eine Regel, die auch gewöhnlich von den Artisten beobachtet wird, ist: das stärkste Licht hauptsächlich in die Mitte des Gemäldes fallen zu lassen. Dieß heißt aber nicht etwa so viel, als hätte der Künstler sich blos auf dieses Hauptlicht einzuschränken. Man weiß z. B. daß Rembrandt in sehr vielen seiner Werke nur eine einzige Lichtmasse angebracht hat, die nun freilich jenen Gemälden einen Reiz ertheilt, den eine genauere Harmonie einem Werke der Malerei nicht immer ertheilen wird; dieser herrlichen Wirkung wegen kann man auch das Verfahren dieses Künstlers nicht geradezu verdammen, wiewohl dasselbe in Rücksicht der Nachahmer, die es gehabt hat, sehr nachtheilig geworden seyn möchte: auch hat man zuweilen wirklich Gelegenheit, diese Art der Beleuchtung in der Natur selbst zu beobachten, und ohne Zweifel darf der Artist die Natur auch hier und in demjenigen Falle nachahmen, wo sie die Wirkungen des wohlthätigen Lichtes um so hervorstechender werden läßt, je sparsamer sie sich bei demselben in Rücksicht dieses Wohlthätigen zeigt; allein wir sehen sie doch in diesem Stücke weit öfterer freigebig, und diese Freigebigkeit bildet gleichsam einen charakteristischen Zug, den der Künstler vorzüglich studieren, und den er in ihren Darstellungen vorzüglich beobachten muß.

Die Venetianischen Maler, so wie auch Rubens, der seine Grundsätze aus den Werken dieser schöpfte, haben sich, sagt Reynolds, gewöhnlicher Weise mehrerer untergeordneter Lichter bedient. Und so wie in der Composition, fährt er fort, eine Gruppe herrschen muß, so muß in der Vertheilung der Lichter auch besonders ein Licht herrschen: immer müssen aber die verschiedenen Lichter deutlich und, in Rücksicht der Form mannigfaltig seyn, und dabei soll ein Gemälde deren nie weniger als drei enthalten. Wenn übrigens das Hauptlicht die übrigen

gen Lichter an Helle übertrift, so muß es diese auch an Ausdehnung übertreffen.

Ganz besonders haben sich die holländischen Maler durch ihre Anordnungen in dem Helldunkel ausgezeichnet; sie haben in diesem Theile der Kunst bewiesen, daß eine tiefe Kenntniß fähig ist, dem Auge endlich alles zu entziehen, was ihm die Kunstgriffe verrathen kann, deren sich der Artist bedient.

Johann Steen, Teniers, Ostade, du Sart, und noch viele andere Künstler dieser Schule, können hier als Muster angeführt, und ihre Werke den jungen Künstlern zum Studium in Ansehung dieses Theiles der Malerei empfohlen werden.

Die Mittel durch die der Maler wirkt, und von welchen die Wirkung in seinen Werken abhängt, sind die Lichter und die Schatten, sind die lebhaften und die sanften Farben. Daß man in der Anordnung dieser Mittel mit einer gewissen Kunst zu Werke gehen könne, dieß ist etwas, was man wohl schwerlich in Zweifel ziehen wird; nicht minder wird man bezweifeln, daß, um diese sich eigen zu machen, einer der geradesten und zugleich sichersten Wege das aufmerksame Betrachten und das aufmerksame Studium der Werke solcher Meister seyn müsse, welche diese Kunst besaßen und welche sich also hier besonders ausgezeichnet haben.

Ich will itzt, fährt dieser weise Künstler fort, das Resultat der Bemerkungen mittheilen, die ich über die Werke derjenigen Artisten gemacht habe, die die Anordnung des Helldunkels am besten verstanden zu haben scheinen, und die man, wie ich glaube, als Beispiele betrachten kann, denen man immer mit dem größesten Nutzen folgen wird.

Titian, Paul Veronese und Tintoret sind die Ersten gewesen, welche hier das in ein System gebracht haben, was man sonst nur blindlings und ohne bestimmte Regeln beobachtete, oft aber auch aus Mangel an Aufmerksamkeit vernachlässigte, weil man noch nicht jene Gesetze kannte, welche hier die Aufmerksamkeit unentbehrlich machen. Die Manier, die die venetianischen Maler in der Zusammensetzung ihres Helldunkels

dunkels zeigen, wurde von Rubens angenommen; die Schüler dieses Künstlers thaten dasselbe, und so kam diese Manier auf die Gattungs- und Bambochaden-Maler der Flandrischen Schule.

Die Methode, deren ich mich während meines Aufenthalts in Venedig bediente, um mir die Grundsätze, welche die Meister der venetianischen Schule befolgt haben, nützlich zu machen, ist diese: ich nahm, wenn ich in einem Gemälde in Ansehung des Helldunkels eine außerordentliche Wirkung bemerkte, ein Blatt aus meinem Studienhefte, bedeckte auf demselben mit schwarzer Kreide alle Theile nach der Anordnung und nach den Abstufungen, die ich in dem Helldunkel des Stückes fand, und ließ nur diejenigen Stellen weiß, welche das Licht andeuten sollten. Hierbei gab ich weder auf den Gegenstand des Gemäldes noch auf die Zeichnung der Figuren acht. Es bedarf nur einiger solcher Versuche um die Manier der Venetianischen Maler in Ansehung der Vertheilung der Lichter und Schatten kennen zu lernen. Ich hatte kaum Einige angestellt, als ich schon bemerkte, daß mein Papier immer mit kleinen einander so ziemlich gleichen Massen bezeichnet war, und ich entdeckte bald, daß es eine Hauptregel dieser Meister gewesen sei, für das Licht nur ein Viertel von dem Gemälde zu bestimmen, ein anderes Viertel den stärksten und tiefsten Schatten, das Uebrige aber den Halbtinten zu geben.

Mehr als den vierten Theil scheint Rubens in seinen Gemälden dem Lichte eingeräumt zu haben; Rembrandt hingegen weit weniger: man könnte sagen, daß die lichtvolle Parthie in den Gemälden dieses Letzteren gegen das Ganze nur ein Achtel und dieses kaum betrage. Hierdurch hat dieser Künstler freilich seinem Lichte die größeste Stärke gegeben, allein so hervorstechend und so kräftig dasselbe auch immer seyn mag, so ist doch die Wirkung, die dasselbe hat, zu theuer erkauft, weil ihr fast der ganze übrige Theil des Gemäldes aufgeopfert ist. Immer wird ein in viele Schatten eingeschlossenes Licht sich lebhaft und kräftig zeigen, zumal wenn der Artist diese Anord-

nung

nung des Helldunkels gehörig zu behandeln weiß, und dieselbe Einsicht besitzt, die Rembrandt besaß; aber diese Stärke, diese Lebhaftigkeit des Lichtes macht nicht ganz und allein das Wesentliche der Kunst aus, und der Artist würde irren, welcher glaubte, daß in ihr dem Lichte alles Uebrige nachstehen müsse.

Durch die Versuche, deren ich itzt erwähnt habe, kann man auch die verschiedenen Anordnungen und Formen der Lichter entdecken. Ihrer kann man sich auch bedienen, um sich die Gegenstände bekannt zu machen, über welche sich jene Lichter verbreiten, und um zu beobachten, ob sie sich an einer Figur oder an einem Himmel, ob sie sich an Thieren oder endlich auch an Geräthschaften befinden, die die Künstler sehr oft nur ihrentwegen in Gemälde aufzunehmen pflegen; endlich wird man durch sie auch noch besonders bemerken können, welche Parthie mehr hervorragt, und in welchem Grade sie sich von dem Grunde abschneidet. Denn immer muß man eine Parthie sich von dem Grunde abschneiden sehen, es mag nun übrigens diese mehr oder weniger Umfang haben, sie mag auf einem braunen Grunde helle, oder auf einem hellen Grunde dunkel gehalten seyn. Hierdurch bekömmt ein Gemälde die gehörige Festigkeit und Deutlichkeit, da hingegen Figuren, wenn sie sich von allen Seiten gleichstark von dem Grunde abschneiden, das Ansehen haben, als wenn sie in denselben eingefugt wären.

Wenn man ein solches mit Massen bezeichnetes, oder wenn man will, stark beflecktes Papier in einiger Entfernung von dem Auge vor sich hält, so wird man über die Wirkung erstaunen, welche hier in dem Gesichtssinne hervorgebracht wird; man wird das Vergnügen empfinden, das eine herrliche Vertheilung des Helldunkels genießen läßt, ob man gleich nicht unterscheiden kann, ob das, was man sieht, ein Historienstück oder ob es ein Portrait, oder eine Landschaft sei; denn auf alle Gattungen der Malerei dehnen sich jene Grundsätze aus.

Wenn

Wenn ich übrigens auch die Menge des Lichtes in den Werken der Venetianischen Maler richtig angegeben und in der Idee, die ich über dieselbe mitgetheilt habe, bestimmt gewesen bin, so ist dennoch dieses, wie mir wenigstens dünkt, eben weiter nicht Etwas sehr Verdienstliches. Denn ein Jeder kann die angeführten Untersuchungen anstellen und dann aus eigener Erfahrung urtheilen. Mir kam es hier hauptsächlich nur darauf an, die Methode bekannt zu machen, nach der man in Rücksicht dieses wichtigen Punctes die Gemälde jener Künstler betrachten muß, und das Mittel zu zeigen, durch welches man mit den Grundsätzen vertrauter werden kann, die diese Artisten bei der Bearbeitung ihrer Gemälde beobachtet haben.

Vergeblich wird man ein Werk mit Liebe endigen können, wenn man sich nicht zu gleicher Zeit auch ein großes Helldunkel zu erhalten sucht. Das Helldunkel ist daher ein Theil der Malerei, den man den angehenden Künstlern nachdrücklich empfehlen muß, und bei welchem sie länger als bei einem jeden andern zu verweilen haben. Aber gerade ist das Helldunkel das, was die Künstler am meisten vernachläßigen, indem in den meisten Fällen nur das Detail ihrer Einbildungskraft vorschwebt.

Wir können, um das, was wir itzt gesagt haben, noch verständlicher zu machen, uns als eines Gleichnisses der Weintraube des Titian bedienen und uns dieselbe in einer solchen Lage denken, daß sie breite Massen von Lichtern und Schatten erhält. Hier hat nun jede einzelne Beere auf der Lichtseite ihr Licht besonders, auf der entgegengesetzten Seite hingegen ihren Schatten und ihren Gegenschein; indessen bilden alle Beeren zusammengenommen doch immer nur eine einzige breite Masse von Schatten und Licht. Und hier entdecken wir auch, warum selbst die nachläßigste Skizze in der ein breites Helldunkel beobachtet ist, mehr Wirkung hervorbringen, mehr durch die Hand eines großen Meisters entstanden zu seyn scheinen, oder mit andern Worten mehr den allgemeinen Charakter der Natur zeigen

zeigen wird, als ein ganz vollendetes Werk, in welchem jene großen Massen vernachläßiget sind.

S. die Conferenz von Bourdon über das Licht im Artikel: Conferenzen, ferner die Art. Tag, Wiederhall, Wirkung.

Auszug aus den Werken des Dandré Bardon, Félibien, Lairesse, und Reynolds.

Linie des Apelles.
Ligne d'Apelle.

Plinius erzählt uns, daß dieser Mahler keinen Tag hingehen ließ, ohne eine Linie zu ziehen. Fuit alioquin perpetua consuetudo nunquam tam occupatam diem agendi, vt non, lineam ducendo exerceret artem. Winkelmann glaubt, es wolle dieß nicht blos so viel sagen, daß er jeden Tag gemahlt habe, sondern daß er täglich seine Kunst durch Zeichnung nach der Natur, oder großen Meistern vor ihm studiert habe. Aber davon ist in diesem Artikel nicht die Rede. Plinius hat uns in Beziehung auf die Linie des Apelles folgende Nachricht hinterlassen: Apelles sei nach Rhodus gekommen, und begierig gewesen, den Protogenes kennen zu lernen; da er ihn in seiner Werkstatt nicht getroffen, habe er einen Pinsel ergriffen, und auf einer eben auf der Staffelei angelegten Tafel eine Linie von der äußersten Feinheit gezogen; (arreptoque penicillo, lineam ex colore duxit summae tenuitatis per tabulam) Protogenes habe, als er zurückgekommen, die Linie sogleich als das Werk des Apelles anerkannt, und mit andrer Farbe eine noch feinere Linie durch dieselbe gezogen; (ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse) Apelles aber habe dann auch diese mit einer unübertreffbar feinen Linie von noch andrer Farbe durchschnitten (vinci erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum). Man habe diese Tafel aufbewahrt, und sie sei bei dem zweiten Brande des Pallastes des Cäsar auf dem Palatinischen Berge untergegangen. Plinius hatte sie selbst gesehn,

gesehn, und nur ein vermessener Kritiker könnte die ganze Thatsache leugnen. Was können wir aus derselben folgern? Daß man zur Zeit des Apelles und Protogenes die Feinheit des Pinsels eben so hoch schätzte, als man heute zu Tage die Größe desselben schätzt, daß die Mahler dieses Zeitalters, welche jener großen Partieen der Kunst mächtig waren, welche den Mahlern mit den Bildnern gemein sind, in der Partie des Metier, trocken, hart, und knickerich waren, endlich daß ihr Manövre viel Aehnlichkeit mit dem unsrer Gothischen Mahler hatte. Mit dem zartesten Pinsel und mit den feinsten Zügen stellten sie gewisse Theile dar, die man, nach der Vervollkommnung des Metiers durch Massen oder durch Tuschen viel besser ausdrückt. Nirgends trift man im Plinius einen Ausdruck, welcher Größe des Pinsels, große Behandlung, große Ausführung anzeigte, und wenn er Mahler wegen guter Darstellung des Haupthaars und Haars überhaupt lobt, so möchte ich fast glauben, er rühme, daß solche Mahler alle Feinheit des Haars kopiert, und gleichsam jedes Härchen zugezählt haben. Die Zeitgenossen des Apelles waren also groß in Zeichnung und Ausdruck, aber klein in der Ausführung. Man bewunderte die Linien des Apelles und Protogenes noch zur Zeit des Plinius; darf man daraus folgern, daß man damals das größte Verdienst der Mahlerei in die außerordentliche Feinheit des Pinsels gesetzt habe? Ich halte diese Folgerung nicht für nothwendig. Es war genug, daß diese Linien zur Zeit Alexanders bewundert worden waren, um noch von dem Publicum zur Zeit Vespasians angestaunt zu werden. Plinius gehörte unter ihre Bewunderer; allein er war kein Kenner, ein bloßer Liebhaber.

Linie der Schönheit.

Ligne de beauté.

Hogarth, ein englischer Mahler, den seine Gattung: die Carricatur, nicht eben vertraut mit der Schönheit machen konnte, versuchte zu beweisen, daß die Wellenlinie die Linie der Schönheit sei. Allein es giebt keine Linie der Schönheit, die Schön-

Schönheit wird gebildet durch die Aufeinanderfolge und Zusammenstimmung einer unendlichen Anzahl verschiedner Linien. Den Charakter der Schönheit durch ein S, oder durch eine Wellenlinie bezeichnen, heißt ihre Sanftheit und Biegsamkeit dunkel andeuten. Will man schlechterdings von Linien reden, so muß man gestehn, daß die gerade Linie an gothische Steifheit gränzt, daß Formen, die aus Linien bestehn, die sich winkelhaft schneiden, hart sind, der Grazie und Wahrheit ermangeln, daß aus der Kreislinie eine runde und schwere Zeichnung resultirt, und daß mit einem Worte die wahre Schönheit der Formen durch eine große Menge verschiedener Linien entsteht, die alle nach der Rundung zu streben scheinen, und sich doch nie runden. Levesque.

Loch.

trou.

Man bedient sich dieses Wortes in Beziehung auf Komposition und Wirkung. Man sagt, es seyen in einer Komposition **Löcher**, wenn die Gegenstände übel gruppirt sind, ihre Theile den Grund sehen lassen, gleichsam wie durch mehrere Oefnungen. Es giebt **Löcher**, in Beziehung auf die Wirkung, wenn gewisse Theile eines Gegenstandes, der sich auf den ersten Planen befindet, denselben Ton haben, welcher denen Gegenständen eigen ist, die sich auf den entfernten Planen befinden. Da in diesem Falle die Töne der vordersten Gegenstände dieselben sind, wie jene der entfernten, so **brechen** jene, wie die Mahler sagen, **mit ihnen durch**, und bilden Löcher. L.

Lokal.

Local.

Die **Lokalfarbe** eines Gegenstandes ist die ihm **eigenthümliche** Farbe. Man sollte aber vielmehr **Lokalfarbe**

diejenige nennen, welche ein Gegenstand nach dem Plane auf dem es gestellt ist, annimmt.

Losgehen.

Detacher.

Losgehen sagt man in der Mahlerei, wenn unter denen in einem Gemählde dargestellten Gegenständen keine Verwirrung Statt findet, wenn sie wohl erhoben erscheinen, wenn es uns deucht, als verließen sie ihren Grund und näherten sich dem Zuschauer. So sagt man: dieses Haus, dieser Baum geht sehr wohl vom Himmel los.

Die Gegenstände **machen sich los** durch den Plan, durch die eigene Farbe, durch die Luftperspektive, durch das Helldunkel. Die Kunst **loszumachen** hängt mit der zu erhellen sehr nahe zusammen. So **macht** man einen hellen Gegenstand **los**, wenn man ihn so vertheilt, daß er einem braunen Gegenstande entgegengestellt wird. L.

Luft.

Air.

Die sichtbare Wirkung der Luft besteht darin, daß sie durch ihre Zwischenstellung die Dimensionen der Körper in Beziehung auf ihre Distanz vor den Augen des Zuschauers vermindert, und jene Atomen, die wir unsichtbar nennen, bewirken vorzüglich vor den Augen des Künstlers, daß sie die Tinte der Gegenstände mildern, ihren eigenthümlichen Farben Nüancen beifügen, die ihnen angehören, die Formen mehr oder weniger charakterisiren, oder mehr oder weniger unbestimmt machen.

Der Mahler kann die Erscheinung der Luft auf keine andre Weise darstellen, als indem er die Wirkungen der Luft in den Geist dererjenigen zurückruft, welche seine Gemählde sehen, so daß die Einbildungskraft wähne, die Luft circulire wirklich zwischen den Gegenständen, welche das Gemähld aufstellt.

Der

Der Mahler muß zu diesem Zwecke mit Aufmerksamkeit und Ueberlegung unterscheiden, was die **Dunst der Luft**, (La vagresse de l'air) **die Leichtheit, die Durchsichtigkeit der Luft**, in Beziehung auf Distanzen auf die Gegenstände wirke, endlich auch den Einfluß jener von mir schon angedeuteten ätherischen Nüance beobachten, welche alle Farben und selbst den Glanz des Lichtes modificirt.

Das Umherwallen und die beständige Ondulation der unmerklichen Kügelchen der Luft bringen in den Contouren, und dem Zuge der Gegenstände, jene Sanftheit, und jene angenehmen Unterbrechungen hervor, welche uns bestimmen, diejenigen Nachahmungen für hart, plump, und ausgeschnitten zu halten, in welchen diese Wirkungen nicht angedeutet sind. Um diese Wirkungen und zugleich die Zufälle des Lichtes nachzuahmen besitzen Zeichner und Mahler die Kunst, ihren Zug zuweilen frei, leicht, und beinahe unmerklich, zuweilen ausgezeichneter (plus marque) zuweilen sogar stark ausgedruckt zu bilden.

Die mehr oder weniger beträchtliche Zwischenstellung der Luft, beraubt die Farben eines Theils ihres Glanzes, dessen Lebhaftigkeit oft das Organ des Gesichts beleidigen würde, wenn sie nicht gemildert würde. Diese Wirkung der Luft entscheidet mit mehr oder weniger Wahrheit die Apparenz der Gegenstände, in Beziehung auf den Plan, welchen sie einnehmen.

Die von mir angedeutete leicht azurene Nüance, welche ebenfalls von der Zwischenstellung dieses unsichtbaren Elementes herrührt, erscheint, bald stärker, bald schwächer colorirt, in den Fernen, und herrscht daselbst, in mehrern Momenten über die Farbe der Gebürge; eine Wirkung welche zuweilen in der Natur sehr sichtbar, aber von einigen Landschaftern übertrieben worden ist. Man kann sich nicht auf die Details der Wirkungen einlassen, welche die beständigen Dünste, oder die leichten Nebel hervorbringen, welche die Luft modificiren, und ihr eine mehr oder weniger empfindbare Farbe geben. Der

Artist muß in dieser Hinsicht in der Natur die Wirkungen beobachten, die sich meistens auf gleiche Weise an gewissen Stunden des Tages, und gewissen Jahreszeiten zeigen, und welche, in Beziehung auf die Blicke der Sonne, die Farben der Fernen mehr oder weniger azuren machen.

Man kann in Hinsicht dieses ganzen Gegenstandes den Artisten zurufen: Wenn die richtige und feine Nachahmung der Wirkungen der Luft eurem Gemälde nicht Tiefe giebt, und die Idee einer platten Oberfläche zerstöhrt, um an ihre Stelle die eines Raumes zu stellen, wenn die Luft nicht um jede Figur und jeden Gegenstand zu circuliren scheint, den ihr isolirt darstellt, so thut ihr nichts, als daß ihr ausgeschnittene Bilder an einander klebt, und habt keine Idee von der Kunst, die ihr ausübt.

Luftperspective siehe Perspective.

M.

Mager.

Maigre.

Man sagt: ein magrer Pinsel, ein magrer Stift, ein magrer Kontour, eine magre Tusche. Mager ist hier das Gegentheil des Grossen, des Markichten, des Fetten, ist das, was ein Werk trocken macht. L.

Mahlen und Mahlerei.

Peintre, Peinture.

Mahlen heißt die sichtbaren Gegenstände durch das Mittel von Figuren, welche man zeichnet, und von Farben, die man über einer Fläche aufträgt, nachahmen.

Nach dieser Erklärung hat die Handlung des Mahlens zwei Hauptprinzipe, von denen sich die übrigen alle herleiten lassen. Das eine besteht darinnen, daß man die Nachahmung dem Auge empfänglich macht; das andre darinnen, daß man dem Geiste Gelegenheit giebt, über den Grad von Vollkommenheit zu urtheilen, welchen diese Nachahmung erreicht hat.

Mahlen heißt also im allgemeinen mit Farben nachahmen.

Mahlen zeigt auch die Handlung selbst an, welche die Nachahmung hervorbringt.

Diese Handlung setzt voraus die Farben, die Bewegungen dessen, der sie anbringt, die Werkzeuge, mit denen er sie behandelt, und die Verfahrungsart, deren er sich bedient.

Die Bearbeitung der Farbe mit Hülfe der Werkzeuge, welche ihr eigen sind, mußte sich zu eben der Zeit verändern und vervollkommnen, da sich die Kunst vervollkommnete.

Es scheint nicht, daß jemals, selbst bei dem unangemessensten Gebrauche, den man von den Farben hat machen können, die Hand allein zum Auftragen, und Vermischen oder Vereinigen der Farben habe zureichen können. Man war daher natürlicherweise genöthigt, sich Werkzeuge zu verschaffen, welche auf der einen Seite Fähigkeit besaßen, die Farbe aufzunehmen, die man auf eine zu einem Gemälde bestimmte Fläche übertragen und anbringen wollte, auf der andern aber auch leicht zu gebrauchen waren.

Die Alten bedienten sich, wie bekannt, der Schwämme; aber wenn auch der Schwamm wirklich ganz dazu gemacht war, die Farbe einzusaugen, indem er sie flüssig erhält; wenn er an eine Art von Stiel gesteckt sich nach den Bewegungen der Hand, die ihn gebrauchte, richten konnte; so konnte er doch auf einer andern Seite vermöge seines Wesens, und überhaupt seiner Form nicht so zur Fertigkeit und Leichtigkeit in Bildung der Züge beitragen, deren man sich unausbleiblich bedienen muß, um gewisse Formen, Figuren und Details von den Gegenständen zu entwerfen, die man im Mahlen nachahmt.

Ohnstreitig haben wir keine ganz gründliche Kenntniß von der Art, mit der die alten Künstler den Schwamm, dessen sie sich bedienten, zur Handlung des Mahlens bereiteten und gebrauchten; indessen kann man doch voraussetzen, daß der Gebrauch des Pinsels, welcher statt des Schwammes aufkam, der Absicht der Maler besser entsprechen mußte. In der That können der Pinsel und die Borste, welche beide aus Haaren zusammengesetzt sind, ihrer Einrichtung nach, in ihrem Ende mehr oder weniger nahe kommen, und sich vereinigen: der Pinsel ist besonders fähig eine Spitze zu bilden, welche dieses Werkzeug denjenigen näher bringt, deren man sich ohnstreitig zu aller Zeit bedient hat, um die Figuren und die Karaktere zu entwerfen, und um die feinsten Details gewisser Umrisse, oder Formen gewisser Partieen zu bilden. Die verschiedenen Werkzeuge, deren man sich bedient hat, um diese Feinheit des Detail zu erreichen, haben stets spitzig seyn müssen; es mag nun die Spitze einer Feder, oder eines Schilfrohrs, eines Griffels, einer Pfrieme, oder eines Pinsels gewesen seyn.

Aber ob schon der Pinsel für Details günstig war, so mußte er doch bei andern Beschäftigungen der Kunst weniger geschickt scheinen, den Zweck des Künstlers vollkommen zu erreichen. In der That, so bald man sich bemühte die Farbe reichlicher, geschwinder, auf weite Flächen aufzutragen, oder Gegenstände darzustellen, welche keine Details heischten, so erfüllte der Pinsel nicht geschwind und nicht angemessen genug die Absicht des Künstlers.

Man bediente sich der Borste, welche dicker und weniger spitzig als der Pinsel war, und dazu gemacht zu seyn schien, eine größere Menge von Farbe aufzunehmen, große Flächen leichter zu bedecken, und die Farbe geschwinder und in größerm Maaße aufzutragen.

Mit der Borste und dem Pinsel haben die Mahler ohnstreitig geglaubt, fast alle Mittel zu besitzen, die dem Zwecke, den sie beim Malen haben, und der Handlung des Malens selbst

selbst am besten entsprächen. Wenigstens haben sie seit einigen Jahrhunderten keine anderweitigen erfunden.

Und in der That, die Borste und der Pinsel, an die Spitze von einem Stück leichten Holzes gepaßt, welches gerundet, und in Rücksicht auf seine Länge zu dem damit zu machenden Gebrauche proportionirt ist, sind der Hand nicht beschwerlich, hindern ihre Action nicht, und richten sich völlig nach der Handlung des Armes, der Hand und der Finger, welche damit die Bewegung dem Zwecke des Künstlers gemäß beschleunigen, hemmen, und endlich auch modifiziren.

Die Borste wird gemeiniglich von denenjenigen Künstlern gebraucht, welche in einer Manier mahlen, die man die Große nennt; eine Manier, welche großen Flächen, und großen Zusammensetzungen zukömmt.

Der Pinsel ist mehr im Gebrauch bei den kleinen Gemälden und bei Werken, in denen man sich bemüht, kleine Details durch eine fertige, feine, und oft pedantische Nachahmung darzustellen.

Das Wort **Malerei** kann vielleicht eben so, wie das Wort **Malen**, unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden.

Man sagt, **die Malerei ist eine bewundernswürdige Erfindung, welche der Materie gleichsam Leben giebt, welche das Gesicht täuscht, indem sie ihm Gegenstände, als erhöht darstellt, die, auf eine ebene Fläche entworfen in der That keine Erhebung haben; welche endlich die Augen entzückt, den Geist an sich zieht, und das Herz rührt durch die sanftesten und stärksten Eindrücke, welche sie auf dasselbe macht.**

Man fühlt, daß die **Malerei** in diesem Verstande für die Kunst in ihrem ganzen Umfange genommen ist. Aber man sagt ferner: **diese Malerei ist von einer bewundernswürdigen Wirkung; diese Malerei oder diese Malereien zieren auf eine reiche, angenehme, interes-**

sante

sante Manier den Pallast, den Tempel, die Gallerie, wo man sie aufgestellt hat.

Hier zeigt das Wort **Malerei** die Malerwerke an. Es ist in allgemeiner Bedeutung, denn es umfaßt die Kuppeln, die Plafonds, und alle gemahlte Werke, man mag sie nun mit dem Namen der Gemälde bezeichnen oder nicht.

Man sagt auch: diese Malerei ist nicht dauerhaft, sie wird schwarz; diese hier widersteht der Feuchtigkeit nicht, diese hier schickt sich in Eingänge, welche der Luft ausgesezt sind. Man versteht hier darunter das Materielle der Malerei, und zu gleicher Zeit auch die verschiedenen Verfahrungsarten im Malen, und im Zubereiten der Farben; man versteht selbst darunter ihre Wahl, ihre Natur, u. s. f. Dieß führt mich auf die Details, über die ich mich nun ausbreiten muß. Man sagt also:

Die Wassermahlerei in Leimwasser (Detrempe) oder Gummiwasser (gouacho).

Die Miniaturmahlerei.

Die Pastelmahlerei.

Die Wachsmahlerei.

Die mosaische Mahlerei.

Die Mahlerei auf zusammengesetzte Steine, oder eingelegte Arbeit.

Die Mahlerei in Tapetenwerk, welches eine Art von mosaischer Mahlerei ist.

Die Glasmahlerei.

Die Email- und Porzellainmahlerei.

Die Mahlerei durch gegründete Platten.

Die Mahlerei durch Illuminirung.

(Abschnitt des Hrn. **Watelet**, der ihn aber nicht beendigt hat. Einige von den Details, die er zu entwerfen versprach, finden sich in diesem Wörterbuche, und die andern werden in dem Wörterbuche der Praktik der schönen Künste erscheinen, welches diesem folgen wird.)

Maler ist der, welcher durch Vermittelung der Farben die Erscheinungen der sichtbaren Natur nachahmt. Diese Nachahmung

ahmung kann unter verschiedenen Gesichtspuncten betrachtet, ein Handwerk, oder eine blos angenehme Kunst, oder eine nützliche Kunst seyn.

Derjenige, welcher blos malt, selbst gut malt, ist ein Mensch, der ein sehr schweres Handwerk gut versteht, und dessen Verdienst nur durch Leute von seinem Metier kann geschätzt werden.

Der Künstler, der rein angenehme Gedanken erfindet, zusammensetzt, und kolorirt, der die Augen der Zuschauer reizt aber dabei doch auch nur zu ihren Augen redet, ist ein angenehmer Künstler, und verdient den ersten Rang unter den Decoratoren.

Der Künstler, der sich durch edle, große und erhabene Gedanken auszeichnet, der vermittelst einer reinen Zeichnung, und einer Farbe, welche fähiger ist die Blicke zu reizen als sie zu verblenden, fähiger sie zu fesseln, als sie wegzuscheuchen, in die Seele der Zuschauer die Empfindungen von denen er durchdrungen ist, das Feuer seines Genies eindringen läßt, ihnen Gedanken einflößt, die sie selbst dann noch beschäftigen, wenn sie sein Werk nicht mehr sehen: dieser Künstler ist ein Dichter, und verdient mit Homer einen und denselben Thron zu theilen.

Durch die Bildung dieser grossen Idee von seiner Kunst allein kann der Maler selbst groß werden. Aber wenn er nichts darinnen sieht, als Mittel zu gefallen, oder wenigstens durch das Blendwerk der Farbe und durch das, was man die grosse Maschine der Zusammensetzung nennt, in Erstaunen zu setzen, so wird er nichts als den zweideutigen Ruhm haben, ein Farbenverständiger, ein Kunstmeister zu seyn, den Ruhm, das Auge durch die Abwechselungen und Entgegenstellungen der Farben, und durch studierte Zusammensetzungen einer grossen Mannigfaltigkeit von Gegenständen zu reizen; von dieser Seite dürften wohl ganze Schulen verurtheilt werden.

Es ist mit der Malerei, wie mit der Dichtkunst. Der, welcher Verse macht, und nichts als gemeine Ideen in sie verwebt, übt das Metier aus, Sylben unter eine gewisse Mensur

fur zu bringen. Der Dichter, der in wohlgemachte Verse rein angenehme Ideen webt, übt blos eine angenehme Kunst aus. Der aber, der durch die Zauberkraft der Verse Gedanken und Bilder, die schon an sich erhaben sind, noch erhabener darstellt, das ist ein großer Dichter, ein großer Maler; der verdient die Krone, welche die Völker dem Homer, dem Virgil, dem Raphael, jenem alten Bildner, dem Verfasser des Apollo zugeeignet haben: denn warum sollten wir nicht die Dichter zu gleichem Range erheben, sie mögen sich nun durch Wörter, durch Farben, oder durch in Marmor gehauene, oder in Erz gegoßne Formen ausgedrückt haben? Es ist das nehmliche Genie, es redet nur verschiedene Sprachen.

Maler. Eine Kunst ist nichts als ein metaphysisches Wesen, sobald man sie unabhängig von den Werken der Künstler betrachtet, die sie ausgeübt haben. In diesen Werken hat sie ihr Daseyn, in diesen Werken kann man sie kennen lernen, die Geschichte ihrer Verfasser ist es, welche die Geschichte der Kunst bildet.

Geschichte der Malerei bei den Alten.

Der Nachahmungstrieb ist eine dem Menschen angebohrne Neigung; die Verschiedenheit der Gestalten und der Farben ist eine von den Ursachen ihrer Reize. So mußte der Mensch überall das, was er sahe, nachzuahmen suchen; überall mußte er ein Vergnügen daran finden, abwechselnde Formen zu zeichnen, und verschiedene Farben mit einander zu vereinigen. Man hat geforscht, welches Volk die Malerei erfunden habe: diese Erfindung, wenn man sie in ihrem unvollkommensten Zustande nimmt, ist überall gemacht worden.

Die wilden Völker, welche selbst ihre Blöße kaum bedecken, haben freilich keine Gallerieen von Gemälden, haben keine reichen Stoffe, welche selbst Gemälde abgeben: unterdessen haben sie doch eine Art von Malerei, sie tragen sie beständig mit sich herum, sie prägen sich dieselbe nicht ohne Schmerzen in das Fleisch, und wissen sie unvertilgbar zu machen. Die Mütter verschaffen ihren Kindern zeitig diese Entstellung, die

sie

sie für eine Schönheit halten; sie ritzen ihnen die Haut mit spitzigen Beinen oder mit Fischgräten, und wischen diese frischen Wunden mit farbigten Substanzen. So sind die Wilden dahin gekommen sich das eigen zu machen, was bei ihnen die Stelle von gemalten Stoffen, und von Gemäldekabinettern einnimmt. Sie sind nicht in Gefahr sie zu verlieren, oder sie auf eine andre Art, als durch die Blessuren, welche sie in ihren Treffen erhalten beschädigt zu finden.

Diese Art von Malerei ist durch den Luxus entstanden; eine andre hat die Nothwendigkeit eingeführt; aber die Erfindung von ihr scheint nur die andre Stelle zu behaupten; denn es ist dem Menschen ganz natürlich, das Ueberflüßige vor dem Nothwendigen vorhergehen zu lassen. Diese zwote Art von Malerei ist die, welche das Andenken an Begebenheiten erhält: sie ist der Schreibekunst vorangegangen. Man fieng damit an, daß man die Sache selbst abbildete, deren Gedächtniß man lange Zeit erhalten wollte, ehe man die Kunst erfand, sie durch angemessene Zeichen anzudeuten. Die Hieroglyphen kamen vor der Schreibekunst auf, und vielleicht ist die alphabetische Schreibekunst nur durch Abkürzungen der hieroglyphischen Schreibekunst entstanden.

Die Malerei bestand anfangs nur in einem einfachen Zuge; man fieng an, den Umriß von Gegenständen anzuzeigen, lange vorher, ehe man noch die Erhöhung und die Farbe davon ausdrückte. Die Kunst bestand jetzt einzig und allein in dem Theile, welchen wir die Zeichnung nennen, und so lange dieser Theil allein bekannt war, blieb sie in dem Zustande ihrer größten Schwachheit: ihre Meisterstücke gleichen den Zeichnungen, welche die Kinder bei ihren Spielen machen. Man möchte fragen, wie es gekommen sei, daß man diesen Theil nicht zur Vollkommenheit gebracht habe, da man doch mit ihm allein beschäftigt gewesen sei? daß Menschen, die nichts als einen Zug zu machen hatten, diesen Zug nicht wenigstens eben so gut machen lernten, als Raphael, den die Nothwendigkeit zwang, sich zu eben der Zeit auf das Helldunkel, und die Far-

be

be zu legen. Eine einstimmige Erfahrung biethet die Antwort dar: daß der Mensch das Geringere (le moins) nur dann gut macht, wenn er das Größere (leplus) zu machen versteht.

Nachdem man sich lange Zeit mit diesen einfachen Zügen beschäftiget hatte, fiel man endlich darauf, farbigte Stoffe anzubringen, um die Farbe der Gegenstände nachzuahmen, welche man vorstellte: man ahmte eine gelbe Draperie nach, indem man den Zug auf einem Grunde mit gelber Farbe bestrich, eine blaue, indem man ihn mit blauer Farbe anfüllte. Die Malerei war blos das, was wir Illuminirung nennen, und in diesem Zustande blieb sie bei vielen Völkern, denen man selbst nicht das Lob der Industrie versagen kann, wie z. B. bei den Egyptern, Indianern und Chinesern.

Andre mit mehr Beobachtungsgeist begabte Völker bemerkten, daß in der Natur die Gegenstände Erhöhung hatten, und daß sie dieselbe dem Spiele des Lichtes verdankten: sie erfanden daher den Theil der Kunst, den man das Helldunkel nennt. Die Griechen, feinere und geschmackvollere, empfindendere Beobachter als andre Nationen, erfanden diesen Theil, ehe sie auf den des Kolorits gelangten, und sie verfertigten einfarbigte Gemählde, oder Camayeus, ehe sie kolorirte Gemählde entwarfen, statt daß andre Völker kolorirte oder illuminirte Gemählde verfertigten, ohne je dahin gelangt zu seyn, daß sie ein einfarbiges Gemählde hätten machen können. Es war natürlich, daß die meisten Völker sich mit der Illuminirung ihrer Gemählde begnügten, denn sie hat mehr Reize als das Einfarbige für Leute, welche die Kunst nicht kennen, und Kenner der Kunst bilden sich nur in Verhältniß mit der mehrern oder wenigeren Vollkommenheit, welche die Kunst erlangt hat. So lange als eine Nation keine guten Künstler und keine Kenner hat, schränket sie sich in Rücksicht auf die Kunst blos auf den sogenannten grossen Haufen ein. Nun sehen wir aber, daß der große Haufen mehr gereizt wird Farben zu sehen, die auf ebenen Grund aufgetragen sind, und um so mehr schimmern,

mern, je weniger sie gebrochen und vermischt sind, als schwarz tuschirte oder einfarbige Gemählde zu sehen, wenn sie auch von dem einsichtsvollsten Künstler verfertigt sind.

Es ist aber eben so gewiß, daß die einfarbige Mahlerei, die Grisaille und das Camayeu viel größere Talente und Beobachtungen von Seiten des Künstlers erfordere, als die einfache Illuminirung. Die Illuminirung besteht blos darinnen, daß man eine blaue Farbe überall aufträgt, wo man blau sieht, eine rothe überall wo man roth sieht: die einfarbige Mahlerei heischt eine sehr feine und sehr schwere Beobachtung der Abstufung, welche die Erhöhung den Gegenständen giebt, und welche durch das Spiel des Lichts und Schattens verursacht wird.

Wir haben behauptet, die Neigung zu der Art von Nachahmung, welche wir Mahlerei nennen, sei dem Menschen angebohren; und man findet auch wirklich fast bei allen Völkern einige Anfangsgründe der Mahlerkunst; allein der kleinste Theil übte die Kunst die Natur nachzuahmen, mit Hülfe des Pinsels und mit feuchten Farben aus. Sehr viele haben sich nie einer andern Art von Mahlerei bedient, als der, welche Herr Watelet in seinem Ursprunge der Mahlerei, die Mahlerei in trocknen Farben nennt.

Man kann in trocknen Farben mahlen, wenn man Stücke Holz von verschiedenen Farben zusammenfügt; man nennt dieß eingelegte Arbeit: oder wenn man vielfarbigte Steine an einander setzt; dieß nennen wir mosaische Arbeit; oder wenn man sich einer Nadel bedient, um auf einen Grund faserichte Substanzen, wie z. B. Kattun, Wolle, Seide zu heften; wir nennen dieß gestickte Arbeit: oder wenn man die nehmlichen Stoffe mit Hülfe eines Nährahms anbringt und vertheilt; dieß nennt man in Stoffe arbeiten. Viele Völker haben sich nur einiger von diesen Mahlerarten bedient, und man kann muthmaßen, daß sie im Allgemeinen der Mahlerei mit dem Pinsel vorangegangen sind.

Mahle-

Mahlerei bei den Egyptern.

Plato, der noch vierhundert Jahre vor unsrer Zeitrechnung lebte, versichert, daß die Mahlerei in Egypten seit zehntausend Jahren ausgeübt worden sei, daß noch Werke aus diesem hohen Alterthume da wären, und daß sie in keinem Betracht von denen verschieden wären, welche die Egypter noch zu seiner Zeit verfertigten. Ohne die Epoche von zehntausend Jahren, welche Plato angenommen hat, als eine festgesetzte Zeitrechnung zu betrachten, können wir sie doch wenigstens als eine unbestimmte Epoche ansehen, welche sich bis auf ein unergründliches Alterthum erstreckt. Das Zeugniß des Schülers vom Sokrates beweißt uns also, daß die Kunst zu mahlen in Egypten sehr alt war, daß die Werke dieser Kunst von einer sehr langen Dauer waren, daß aber während eines Zeitlaufs einer unergründlichen Anzahl von Jahrhunderten die Egypter keinen Fortschritt darinnen gemacht hatten.

Wir haben oben in der Geschichte der Bildnerkunst mit mehrerer Weitläuftigkeit von der Kunst der Egyptier geredet: hier wird es genug seyn, zu wissen, daß ihre gemahlten oder gebildeten Figuren immer in einer sehr steifen Positur waren; die Beine waren nahe beisammen, die Aerme gemeiniglich auf die Seiten gestreckt. Sie scheinen ihre eingewickelten Mumien zu Modellen genommen zu haben.

Da sie keinen ihrer Leichname secirten, so konnten sie weder die Formen der Beine, noch die der Muskeln, noch ihre Verrichtungen genau kennen lernen. Auch stellten sie die Muskeln nicht auf ihren Werken dar, selbst die nicht, welche sie beinahe hätten kennen lernen können, wenn sie nur mit einem forschenden Auge das lebende Wesen beobachtet hätten. Man hat behauptet, sie verstünden die Anatomie; aber das ist ein bloßer Mißbrauch des Worts. Die Anatomie bestand bei ihnen blos in der Kunst die Leichname auszunehmen, um sie zur Einbalsamirung geschickt zu machen. Diese grobe Kunst führte sie eben so wenig zur Kenntniß der Form und Verrichtung der Beine und Muskeln, als die Köche bei uns die Anatomie

des

des Wildprets und Federviehes kennen lernen, ob schon sie sich täglich damit beschäftigen, Stücke Federvieh und Wildpret auszunehmen. Die Egypter konnten die Form der Eingeweide kennen: und das ist gerade ein Theil der Anatomie, welcher den Künsten fremd ist.

Die Egypter waren nicht schön, weder von Gestalt noch von Gesicht, aber sie hatten doch wenigstens die dem Menschen nöthige Bildung; allein ihre Künstler wußten diese Bildung nicht darzustellen, weil sie die empfindenden Theile der Muskeln und Beine nicht ausdrückten, weil sie bei dem Menschen sein Bauwerk, und seine Schnellkraft vernachläßigten.

Sie waren selbst im Gemählde des Kopfes sehr inkorrekt; denn sie setzten die Ohren viel höher als die Nase. Ueberdieß gaben sie dem Gesichte mehr die Form eines Zirkels, als die eines Ovals, sie bildeten das Kinn zu kurz und zu rund, sie gaben auch den Wangen zu viel Rundung, sie gaben selbst dem äußern Winkel des Auges zu viel Erhebung, und ließen bei dem Munde die nehmliche Bewegung folgen. Mehrere dieser Fehler konnten ihren Grund in der natürlichen Bildung der Egypter haben; aber die Manier, mit der sie die Ohren placirten, konnte sich auf nichts als auf ihren Eigensinn oder auf ihre Unwissenheit gründen.

Von ihrer Kenntniß in den Proportionen hat man viel Rühmens gemacht: aber wenn wir auch zugeben wollten, daß sie die Länge der verschiedenen körperlichen Theile wohl beobachteten, so würden sie dennoch sehr fehlerhafte Künstler seyn, weil sie nicht auch zugleich die Dicke derselben beobachteten, ja weil sie sie nicht einmal beobachten konnten, bei der Unwissenheit, in der sie wegen der Form der Muskeln sich befanden.

Die Egyptischen Künstler beschäftigten sich vorzüglich mit religiösen Werken, und diese Werke hatten eine geheiligte Gestalt: sie hatten auch gewöhnliche Formen, die man nicht vermeiden kann, und diese Formen waren monströs: es waren Thierkörper mit Menschenköpfen, Menschenkörper mit Thierköpfen: und diese Thiere waren oft selbst bizarr, imaginirt, und hatten nichts ähnliches in der Natur.

Wollte

Wollte man sagen, die Priester hätten es nicht erlaubt, sich von den Attituden zu entfernen, welche bei den religiösen Bildnissen gewöhnlich waren, so hieße dieß so viel, sie hätten nicht erlaubt die Kunst durch das Studium der natürlichen Bewegungen zu vervollkommnen.

Wir wollen annehmen, daß man seit der Wiederaufblühung der Künste in Europa nichts als den Heiland, die Jungfrau, die Apostel und eine kleine Anzahl andrer Heiligen gebildet habe, annehmen, daß jede dieser Personen ihre eigne geheiligte Attitude gehabt habe, wovon man sich nie habe entfernen können. Alle diese Attituden würden zu den Zeiten erfunden worden seyn, wo die Kunst noch gothisch war, und man würde bis jezt nichts gethan, als sie wiederholt haben; da würde denn die Kunst, anstatt Fortschritte zu machen, ausgeartet seyn, weil sie in nichts als in Kopiestücken bestanden hätte, die noch dazu mit Nachläßigkeit gemacht worden waren. Bald würde jeder Mahler alle seine Heiligen auswendig gewußt haben, wie Vateau, der sich lange bei einem Kaufmanne auf der Brücke Unsrer Frauen mit der Mahlerei eines und eben desselben St. Nikolas beschäftigt hatte, nach seiner Versicherung seinen St. Nikolas auswendig wußte. Soll die Kunst Fortschritte machen, so muß es den Künstlern erlaubt, ja sogar nothwendig gemacht werden, alle Arten von Personen, Handlungen, Verhältnissen, Karakteren, Ausdrücken und Bewegungen darzustellen.

Die bekanntesten Werke der Mahlerei bei den Egyptern, sagt Winkelmann, sind die Bandeletten der Mumien. Diese Werke haben den Anfällen der Jahrhunderte widerstanden, und sind noch itzt den Erforschungen der Liebhaber unterworfen. Die Leinwand ist mit einer weißen Farbe überstrichen, welche aus Bleiweiß zusammengesetzt ist; dieß ist das, was wir die **Grundung** nennen. Die Umrisse der Figuren sind schwarz gezeichnet, wie in unsern getuschten Entwürfen, wo der Zug mit der Feder gemacht wird. Von den eigentlich sogenannten Farben haben sie nur viere; die blaue, die rothe, die gelbe und die grüne; sie sind ganz aufgetragen, ohne Vermischung oder Zerlas-

Verschmelzung. Die rothe und die blaue herrschen am meisten, und diese Farben sind dick genug gerieben. Die weiße Farbe vom Grunde ist an denjenigen Stellen geschont, welche der Mahler für gut findet, hell zu lassen, so wie die Neueren in Miniaturgemählden das Elfenbein schonen, um das Licht zu bilden, oder wie sie bei den Zeichnungen das weisse Papier wirken lassen. Diese Beschreibung reicht hin, um behaupten zu können, daß die Kunst der Egyptischen Mahler wenigstens in diesem Fache sich auf die Illuminirung einschränkte; denn alle Personen, welche einige Kenntniß von den Künsten besitzen, werden zugeben, daß ohne Tinten, ohne Farbenvermischung keine wahre Mahlerei statt finden kann. Aber die Bewohner des Orients lieben den Schein der Farben, wie sie von Natur sind, zu sehr, als daß sie sich erlauben sollten, sie zu vermischen: sie würden ihre Werke zu verderben glauben, wenn sie es wagten, die Lebhaftigkeit der natürlichen Farben zu unterbrechen. So lange sie diesen Geschmack behalten werden — es ist der Geschmack der Unwissenheit — so lange können sie keine wahre Mahlerei haben, weil sie weder die Wahrheit noch die Harmonie werden kennen lernen.

Ober-Egypten besitzt kolossalische Gemählde, welche aber nur von Reisenden beurtheilt worden sind; und die Reisenden sind gemeiniglich sehr schwache Beurtheiler der Künste. Winkelmann hat Ursache zu wünschen, daß Künstler, oder wenigstens Männer, welche eine genaue Bekanntschaft mit den Künsten haben, diese Stücke hätten untersuchen, und die Verfahrungsart, den Styl und den Karakter anzeigen können. Achtzig Fuß hohe Mauern sind mit kolossalischen Figuren geziert; Säulen von zwei und dreißig Fuß im Umfange sind damit bedeckt. Nach der Erzählung des Norden sind die Farben dieser Mahlereien im Ganzen aufgetragen, wie die bei den Mumien: es sind also blos kolossalische Illuminirungen: denn die Proportion ändert an dem Wesen der Dinge nichts. Die Farben sind auf einem zubereiteten und überstrichenen Grunde aufgetragen, welches die Mahlerei in Fresko anzeigt. Sie haben sich mehrere tausend Jahre hindurch eben so frisch wie das

Gold erhalten, und die Zeit hat sie nicht von den Mauern ablösen können, auf welche sie aufgetragen sind. Winkelmann setzt hinzu, daß alle Bemühungen des menschlichen Fleißes eben so unvermögend gegen sie wären als die Zeit; ein Umstand, den man als eine Vergrößerung dieses nur zu oft enthusiastischen Alterthumskenners ansehen muß. Die Mahlerei kann die Festigkeit der Mauer haben, auf welcher sie aufgetragen ist; dieß ist einer von den Karakteren der Wasserfarbe; aber es giebt keine Mauer, deren Fläche nicht durch die menschliche Stärke und Betriebsamkeit, von stählernen Werkzeugen unterstützt, abgebrochen werden könnte.

Es scheint daß die große Beschäftigung der Egyptischen Mahler darinnen bestanden habe, daß sie irrdenes Tischgeschirr bestrichen, Personen auf Gläser mahlten, Barken zierten, und die Bandeletten und Küsten der Mumien mit Figuren überluden. Sie mahlten auch auf Leinwand. Alle diese Zweige der Industrie verrathen mahlende Arbeiter, nicht mahlende Künstler. Das Geschäfte die Tempel u. d. g. mit Figuren zu zieren, welche sich auf die Religion bezogen, und die in Rücksicht auf Stellung und Form sich immer gleich waren, setzt auch nichts weiter als Arbeiter voraus. Man wird nicht sagen, daß die Künste in Griechenland jetzt gebildet wären, ob schon Arbeiter daselbst religiöse Bildnisse mahlen, die aber immer die nehmlichen sind. Die Arbeiter in Rußland, welche Christum mahlen, wie er in der einen Hand eine Kugel hält, und mit der andern den Segen ertheilt, sind nicht in die kaiserliche Academie der schönen Künste aufgenommen worden.

Plinius berichtet uns, daß die Egypter die kostbarsten Metalle mahlten: das heißt, daß sie sie zu lakiren oder zu emailliren wußten. Es ist zweifelhaft ob dieß eine Kunst war: es war wohl nur ein Handwerk, welches darinnen bestand, daß man das Gold und das Silber mit einer oder auch mit mehrern platt aufgetragenen Farben bedeckte.

Es ist wahrscheinlich, daß die Egypter ihre alte Manier standhaft beibehielten, bis sie unter die Botmäßigkeit der Ptolemäer kamen.

Mahlerei bei den Persern.

Die Perser waren so weit entfernt, sich in den Künsten hervorzuthun, daß sie nach der Eroberung von Egypten den Fleiß der Egyptischen Künstler entlehnten. Man kennt Medaillen, welche in Persien unter den Nachfolgern des Cyrus geschlagen worden sind: sie können nicht einmal mit unsern mittelmäßigen gothischen Werken verglichen werden. Sie gleichen den Zeichnungen, welche die machen, die nichts vom Zeichnen verstehen.

Die Tapeten der Perser waren in Griechenland berühmt, selbst zu der Zeit Alexanders, und diese Tapeten waren mit Personen geziert: das zeigt aber nicht an, daß diese Personen gut dargestellt gewesen wären. Man kennt den Eigensinn des Luxus: man sieht in den Ländern, wo jetzt die Künste gebildet und sogar im Flor sind, Chinesische Affen von reichen Personen theuer erkaufen, unterdessen sie ein Model von einem geschickten Bildner verachten, dessen Schönheiten zu fühlen sie nicht fähig genug sind. Es war die mühsame Vermischung, nicht die Wahrheit der Darstellungen der Natur, welche die Griechen in den Tapeten der Perser bewunderten.

Die Perser haben eben so wie die Araber die mosaische Arbeit gekannt. Diese Geschicklichkeit ist schätzbar, wenn sie auf eine unzerstöhrbare Manier die Werke großer Meister kopirt: aber wenn die Perser keine guten Gemählde in die Mosaik überzutragen hatten, was hilft es, daß sie die Fertigkeit besaßen, Steine auf eine dauerhafte Manier an einander zu reihen?

Man kennt nur den Namen eines einzigen Persischen Mahlers: aber man hat ihn, nicht weil er ein Mahler war, aufbehalten, sondern weil er in das Christenthum die Lehre von zwei Prinzipien aufnahm. Ueberdieß ist alles, was man von dem Manes sagt, sehr ungewiß: es ist selbst zweifelhaft, daß er ein Perser gewesen sei: man sagt er habe sich anfangs Curbicos genannt, welches ein griechischer Name ist. Weiß man

gewisser, daß er ein Mahler war? Man lobt den Mahler Giotto in Italien, weil er einen Kreis ohne Zirkel machte: man lobt, sagt man, den Mahler Manes in Asien, weil er gerade Linien ohne Lineal zog. Das beweißt höchstens, daß Manes Festigkeit in der Hand hatte, und die Geschicklichkeit des Giotto würde nichts mehr beweisen, wenn man nicht außerdem wüßte, daß er der beßte Mahler seiner Zeit war.

Die neuern Perser haben keinen Fortschritt in den Künsten gemacht. Der Kaiser Schah Abbas hatte den Eigensinn, die Zeichenkunst lernen zu wollen: er war genöthigt sich an einen holländischen Mahler zu wenden, welcher sich damals in seinen Staaten befand.

Mahlerei in Indien und zu Thibet.

Die heutigen Perser mahlen auf Leinewand; die Indianer sind ihre Nebenbuhler in dieser Art von Industrie: aber diese Mahlereien sind ganz eigen. Sie stellen Pflanzen und Blumen dar, welche nirgends anzutreffen sind, und werden nur wegen der Schönheit und Haltung ihrer Farben geschätzt.

Außerdem schränkt sich die Kunst der Indianer jetzt, wie im höchsten Alterthume, auf Darstellung von monströsen Figuren ein, die sich auf ihre Religion beziehen, auf Thiere, die man nirgends in der Natur findet, auf Götzen mit mehrern Armen, und mehrern Köpfen, welche weder Wahrheit in den Formen, noch Regelmäßigkeit in den Verhältnissen besitzen. Man kann davon einige Beispiele in dem Werke des Herrn Holwell sehen.

Ich habe Originalgemählde von Thibet gesehen. Sie zeigen von viel Geduld, und sind wegen der Feinheit des Striches bemerkungswerth: aber ich rede hier von einer physischen Feinheit, oder vielmehr Subtilität, und nicht von der, welche eine achtungswürdige Eigenschaft der Kunst ist. Die Thibetischen Mahler würden mit dem Apelles und Protogenes wegen der außerordentlichen Feinheit des Pinsels streiten können; aber auch nur in diesem Falle dürfen sie mit geschickten Künst-

lern zusammengestellt werden. Man kann das Alphabetum Thibetanum nachsehen, wo man die Zeichnung einiger Werke von Thibet finden wird.

Man kennt auch thibetanische Götzen in erhabener Arbeit; es sind dieß Produkte eines Volks, welches sich noch in der Kindheit der Kunst befindet, und da dieses Volk häßlich ist, so wird es nie die Idee der Schönheit ausdrücken, welche allein die Kunst zu ihrer Vollkommenheit bringen kann. Eben dieser Grund verdammt die Chineser, Kalmucken, und das zahlreiche Geschlecht der Mongolen auf immer zur Mittelmäßigkeit, wenn man anders noch hoffen kann, daß sie Fortschritte genug machen werden, um dahin zu gelangen.

Mahlerei in China.

Ein italiänischer Mahler, Giovani Ghirardini genannt, ist in China gewesen: es war dieß ein sehr unbekannter Künstler; aber sein Urtheil von den Gegenständen einer Kunst, die er ausübte, und von der er wenigstens einige Kenntniß haben mußte, ist dem Urtheile der Reisenden, welche gar keine Bekanntschaft mit ihr haben, wohl vorzuziehen. Er hat behauptet, daß die Chineser nicht die geringste Idee von schönen Künsten hätten, und sein Urtheil wird durch alles das bestätigt, was wir von diesem Volke erfahren haben.

Die Chineser scheinen nicht einmal eine Ahndung von der Perspective zu haben. Sie bilden Landschaften, und haben doch keine Idee von einem Plane, keine von dem Baumschlage, keine von der Anbringung der Gebäude und dem Verlieren der Fernen, keine von den verschiedenen Formen, welche die Wolken bilden, keine von der Abstufung der Gegenstände in Verhältniß ihrer Entfernung; das heißt: sie bilden Landschaften, sie bilden fast nichts als Landschaften, und haben doch davon nicht die geringste Idee.

Bei ihnen ist die menschliche Natur nicht schön; weit entfernt von der Bemühung sie zu verschönern, oder sie nur wenigstens so darzustellen, wie sie ist, suchen sie sie noch mehr zu verunstalten. Sie haben eine Art von Ehrfurcht für dicke

Bäuche;

Bäuche: sie glauben bei den Darstellungen ihrer Götter die Bäuche nicht dicke genug machen zu können; eine große und dickbäuchigte Figur ist für sie eine Figur von heroischem Styl, und ein dicker Bauch der äußere Karakter durch den sie ihre großen Männer bezeichnen. Die Figuren von Frauenspersonen sind im Gegentheile schmächtig und lang, und gleichen mehr den Schatten als lebenden Wesen.

Sollen die Künste blühen, so müssen sie geachtet und belohnt werden. Die Mahler bekommen in diesem Kaiserthume unter allen Arbeitern die schlechteste Bezahlung.

Unwissende bewundern den Glanz und die Pracht ihrer Farbe: aber es fehlt viel daran, daß eine mit Farben ohne Mischung gemachte Illuminirung Schönheit und Pracht haben sollte. Die Schwürigkeit bei der Kunst ist, die Farben zu mischen und zu rühren, ohne sie zu vermengen und zu verunreinigen: aber die Chineser können den Schwürigkeiten der Kunst nicht unterliegen, weil sie die Kunst selbst nicht kennen.

Man muß jedoch gestehen, daß ihre natürlichen Farben schöner sind als die unsrigen: wenn dieß ein Verdienst ist, so ist es das Verdienst ihres Klimas, nicht ihres Talents.

Ein Jesuiter-Bruder, der in seiner Kindheit Farbenreiber gewesen war, ward zu dem Range des ersten Hofmahlers erhoben: die Chineser bewunderten die Stärke seines Talents, und nie hat Raphael so große Ehre genossen. Der Glanz, den seine Bemühungen seiner Stelle verschaften, machte, daß sich die Patres darum bemühten, welche sich den Besitz davon seitdem immer erhalten haben. Wie bekannt sind die Batallen, welche von China kamen, um in Paris gestochen zu werden, die Arbeit der Jesuitischen Paters: es fehlte viel, daß ein Chineser fähig gewesen wäre, diese schlechten Zeichnungen zu entwerfen; sie wurden von einem berühmten Künstler Herrn Cochin verbessert, ehe sie den Kupferstechern übergeben wurden. Wir wunderten uns, wie ich mich erinnere, bei Untersuchung dieser Meisterstücke, daß kein Pferd die Erde berührte, keine Figur Schatten trug.

Im

Im allgemeinen kennen die Chineser, wie alle Bewohner des Orients, nur eine kleine Anzahl von Zügen, die sie immer wiederholen. Sie verdoppeln die Figuren so oft man es verlangt, aber alle sind sich gleich.

In den Werken der Töpferkunst, die man als abhängig von der Bildnerkunst betrachten kann, bemerkt man keine Kenntniß der Formen, keine Gefühl der empfindbarsten Muskeln, keinen Gedanken von Ebenmaaß. Kurz, sie verstehen noch nicht die ersten Anfangsgründe des Studiums der Natur; weit entfernt sie beobachtet zu haben, scheinen sie kaum einen Blick auf sie geworfen zu haben. Es ist sehr glaublich, daß Niemand im ganzen Orient ahnde, die Anatomie könne einige Verbindung mit den Künsten haben, welche zur Zeichnung gehören. Einige von einem Chinesen verfertigte Köpfe haben eine Art von Wahrheit, sind aber von einer niedrigen und fehlerhaften Wahl. Die Weite der Bekleidungen verbirgt alle Theile; aber man fühlt, daß der Künstler nicht einmal daran gedacht hat, daß unter den Bekleidungen Theile seyn könnten: man sieht nichts als die Extremitäten, und auch diese sind schlecht gemahlt. Man muß indeß gestehen, daß wenn die Bildnerkunst in China schlecht ist, sie doch einigen Vorzug vor der Mahlerei hat.

Mahlerei bei den Hetruskern.

Die Bewohner des Orients scheinen bestimmt zu seyn, sich an alle Gattungen von Industrie zu machen, keine davon zur Vollkommenheit zu bringen. Wenn sie eher als alle Europäische Völker in die Laufbahn der Künste getreten sind, so sind sie auch bei den ersten Schritten stehen geblieben.

Es sind die alten Bewohner von Thuscien oder Etrurien, jetzt Toscana genannt, welche zuerst die Künste auf das Studium der Natur begründet, zuerst das Ideal mit diesem Studio verbunden haben. Wir haben oben bei der Abhandlung über die Geschichte der Bildnerkunst weitläuftiger von den verschiedenen Perioden der Kunst bei diesem Volke gesprochen. Wir begnügen uns hier zu bemerken, daß man bei den hetru-

hetruscischen

rischen Denkmälern, welche ihres Alters wegen ehrwürdig sind, eine erste Manier erkennt, welches die der Kindheit der Kunst ist, und eine zwote, bei der man eben den Karakter wahrnimmt, der bei den Neuern die florentinischen Künstler auszeichnet; mehr Hoheit als Anmuth, mehr Dreistigkeit als Genauigkeit und Schönheit, Vergrößerung in dem Karakter der Zeichnung, und in den Bewegungen. Diese Vergrößerung war bei ihnen das Idealische.

Plinius sagt, die Malerei sei schon vor der Erbauung Roms in Italien zur Vollkommenheit gelangt: vielleicht will er nur von einer relativen Vollkommenheit sprechen, in Rücksicht auf den Zustand der Kindheit, in welchem sich die Kunst noch in Griechenland befand: aber doch scheint es, daß zu seiner Zeit die Malereien von Coere, einer hetrurischen Stadt, noch die Blicke der Kenner aushielten.

Wahrscheinlich waren es hetrurische Künstler, welche Latium aufbot, seine Städte zu zieren: so kann der aus keinem andern Orte seyn, welcher in Lanuvium eine Helena und eine Atalante in Fresko mahlte, deren Schönheit man bewunderte. Der Tempel lag zu Vespasians Zeiten in Ruinen, und doch waren diese Gemälde noch unbeschädigt. Ohnstreitig kam Ludius Helotas auch aus Hetrurien, jener große Mahler, der vor der Erbauung Roms zu Ardea die Kuppel am Tempel der Juno mahlte, und dessen Werk seine Schönheit noch in dem ersten Jahrhunderte unsrer Zeitrechnung erhielt. Es ist wahr, Plinius sagt, dieser Künstler sei ursprünglich aus Etolien; aber seine Eltern konnten sich ja vor seiner Geburt in Etrurien niedergelassen haben. Man kann kaum muthmaßen, daß dieser Künstler seine Kunst in Griechenland sollte erlernt haben, weil damals diese Kunst in diesem Lande noch weit von dem Zeitpunct entfernt gewesen zu seyn scheint, wo sie in Flor kam. Ich schreibe dieses alles nur mit Ungewißheit, weil die Erzählung des Plinius, welche mich hier allein leiten kann, sehr verwirrt ist.

Die einzigen hetrurischen Malereien, welche auf uns gekommen sind, haben sich in den Gemälden des alten Tarquinien

nien gefunden. Man sieht hier lange gemalte Friessen, und Pfeiler, welche mit großen Figuren geziert sind, die von der Basis bis auf den Karnies gehen. Diese Malereien sind auf einem dick überstrichenen Mörtel aufgetragen; viele haben sich gut gehalten; andre sind fast ganz von der Luft verwischt, welche in diese Souterrains gedrungen ist. Winkelmann giebt eine kurze Beschreibung von diesen Werken; aber er beobachtet ein Stillschweigen über die Kunst, welche darinnen herrscht, und eben das würde uns am meisten interessirt haben.

Malerei bei den Kampanern.

Griechische Kolonien, welche sich zu Neapel, zu Nola, zu Dicaearchia, in der Folge Puteoli genannt, niederließen, haben, sagt Winkelmann, wahrscheinlicherweise die Künste der Nachahmung zeitig gebildet, und sie den Kampanern mitgetheilt, welche sich in der Mitte dieses Landes niederließen. Aber dieser Philosoph betrachtet die Medaillen der in der Mitte Kampaniens gelegenen Städte, Kapua, Teanum oder Tiano, wohin die Griechischen Kolonieen nie gekommen sind, als ächt kampanische Werke. Die Inschriften auf diesen Medaillen sind in der Landessprache abgefaßt, und Kenner haben sie für karthaginensische Inschriften gehalten. Der Stempel dieser Medaillen hat nichts von der hetrurischen Manier, und trägt einen Karacter, der in das Vaterland der Künstler gehört, welche sie verfertigt haben. Der Kopf eines jungen Herkules auf den Medaillen von zwo Städten, und der Kopf des Jupiters auf denen von Kapua sind nach Winkelmanns Urtheil nach dem schönsten Ideal gezeichnet. Eben diese Bewandniß hat es mit einer Siegesgöttin, welche auf einen vierspännigen Triumphwagen steht, und deren Form so schön ist, als ob sie ein Griechisches Werk wäre. Sie findet sich auf den Medaillen der letztern Stadt.

Hier hält uns eine Untersuchung auf. Winkelmann sagt zwar, die Inschriften dieser Medaillen wären kampanisch, aber er giebt davon keinen Beweis. Er gesteht selbst, daß Kenner, und unter andern Bianchini, sie für punische gehalten haben;

haben; daß Maffei, wenn er von diesen Medaillen spricht, zu erkennen giebt, er wisse nicht, was die Legende bedeute; und daß bei der Sammlung der Medaillen von Pembrock die Inschrift der Medaillen von Tiano für eine karthaginensische ausgegeben worden ist. So lange als das wahre Vaterland dieser Medaillen noch nicht genauer bestimmt ist, so lange kann man annehmen, daß sie wirklich punisch sind, und daß sie die Karthaginenser unter dem Hannibal nach Kampanien gebracht haben. Es sind wenig: und das giebt jener Muthmaßung neue Stärke.

Aber, setzt Winkelmann hinzu, man hat eine grosse Anzahl von bemalten kampanischen Gefäßen gefunden. Man hat sie unter dem Namen hetrurischer Gefäße verwechselt, weil Buonarroti und Gori, welche zuerst diese Gefäße bekannt gemacht haben, Toscanische Schriftsteller waren, welche den Ruhm ihres Vaterlandes zu erheben suchten. Das Land selbst, wo diese Gefäße entdeckt worden sind, reicht hin, um ihren Irrthum zu offenbaren; der größte Theil ist in dem Königreiche von Neapel gefunden worden.

Aber eben dieser Ort scheint anzuzeigen, daß es griechische Werke seyn können. Und das giebt auch Winkelmann von der größten Anzahl zu. Da indessen mehrere davon Producte der kampanischen Kunst seyn können, so haben wir uns berechtigt geglaubt, hier davon zu reden.

Die Malereien, mit denen diese Gefäße geziert sind, sollten mehr kolorirte Zeichnungen, als eigentlich sogenannte Malereien genennet werden. Es sind Zeichnungen mit mehrern Farben getuscht, dergleichen die Neuern noch verfertigen.

Der Umriß ist hier mit Strichen gemacht, so wie die Falten der Gewänder, und alles was man in Zeichnungen, die man sich vornimmt zu tuschen, mit der Feder anzuzeigen gewohnt ist. Am öftersten sind die Figuren von einer einzigen Farbe, und diese Farbe ist auf dem Grunde des Gefäßes gespart. Das Feld ist mit einem glänzenden Schwarz bedeckt.

„Die Zeichnung des größten Theils dieser Gefäße, sagt Winkelmann, „ist so, daß die Figuren eine vortheilhafte Stelle

„in

„in einer Komposition von Raphael einnehmen könnten. Wer „die Ungezwungenheit und Eleganz dieser Gefäße zu würdigen, „und die Manier zu beurtheilen versteht, die Farben in Arbei„ten, welche der Wirkung des Feuers ausgesetzt sind, zu be„handeln, der wird hier unzweideutige Proben von der Leich„tigkeit und Korrektheit der Meister bei ihrem Verfahren fin„den. Denn es hat mit der Malerei dieser Gefäße keine andre „Bewandniß, als mit den Arbeiten unserer Töpfermalerei: „diese Art von Malerei erfordert eine leichte Ausführung, und „eine schnelle ungezwungene Manier; denn alle gebrannte Erde „zieht sogleich die Feuchtigkeit der Farben und des Pinsels an „sich, so daß der Künstler seinen Umriß verdirbt, wenn er ihn „nicht mit einem einzigen Zuge macht, und nichts in seinem „Pinsel behält, als die Erdtheile. Da sich also im Allgemei„nen keine Wiederholung in den Umrissen findet, und da man „hier keine später hinzugesetzten Linien bemerkt, so muß dem„zufolge jeder Strich, welcher den Kontour bildet, ohne Un„terbrechung gezogen werden; eine Sache, die beinahe ein „Wunderwerk in Rücksicht auf den Karakter dieser Figuren „scheint. Man muß überdieß erwägen, daß diese Verfah„rungsart weder eine Veränderung noch Verbesserung zuläßt, „und daß der Strich, welcher den Kontour bildet, so bleiben „muß, wie er vom Anfange gezogen wurde. Diese Gefäße „sind die Wunder der Kunst bei den Alten, so wie die kleinsten „Insekten die Wunder der Natur sind. Daher kommt es, daß „die ersten Entwürfe Raphaels, welche mit so viel Geist auf„getragen, und mit einem einzigen Zuge der Feder oder des „Bleistifts gezogen sind, dem Auge des Kenners die geschickte „Hand des Meisters nicht weniger, als seine vollendeten Zeich„nungen entdecken; daher kommt es, daß die antiken Gefäße „mehr als die andern Producte der Kunst die Leichtigkeit und „Dreistigkeit der alten Künstler enthüllen. Eine Sammlung „dieser Gefäße ist daher ein Schatz von Zeichnungen.“

Die Lobsprüche Winkelmanns könnten hier den Verdacht einiger Vergrößerung erregen: aber was fähig ist, Zutrauen für sein Urtheil einzuflößen, ist dieß, daß man glauben kann,

er

er werde dieß Urtheil nicht gefällt haben, ohne seinen Freund Mengs zu Rathe zu ziehen, der selbst ein schönes kampanisches Gefäß besaß: es ist das, welches auf eine scherzhafte Art die Liebschaft Jupiters und der Alkmene darstellt. Es ist wahrscheinlich, daß dieß die Darstellung einer Scene aus irgend einem verlohrengegangenen griechischen Schauspiel ist, und folglich auch wahrscheinlich, daß dies Stück der Kunst den Griechen angehört. Der Graf Caylus hatte es schon bekannt gemacht. Es ist ein Werk, welches man von dem Geschlecht Callots herleiten muß, und wenn es die Lobeserhebungen verdient, die man ihm gemacht hat, so geschieht dieß, weil man es unter diese Klasse bringt. Winkelmann hätte diese Bemerkung machen sollen, und er vermeidet sie im Gegentheil durch seine Vergleichung mit den Entwürfen Raphaels.

Malerei bei den Griechen.

Obgleich die Geschichte der Malerei bei den Griechen um vieles besser bekannt ist, als bei den barbarischen Völkern, so bietet sie doch auch in verschiedenen Zeitpunkten, und besonders in den ältesten Zeiten sehr große Dunkelheiten dar. Plinius ist fast der einzige Schriftsteller, welcher uns Nachrichten davon aufbehalten hat; er konnte sie nur bei den Griechen finden, und er beklagt sich, daß sie in dieser Sache ihre gewöhnliche Sorgfalt nicht beobachtet hätten. Sie setzten, sagt er, den ersten Maler, von dem sie redeten, erst in die 90ste Olympiade, 420 Jahre vor unsrer Zeitrechnung, und gleichwohl steigt sie bis auf weit entlegnere Zeiten hinauf.

Es ist gewiß, daß sie, wenigstens in dem Zustande der Malerei mit trocknen Farben, schon zu den Zeiten der Belagerung von Troja existirte, und man kann voraussetzen daß damals selbst die Malerei mit dem Pinsel nicht ganz unbekannt war.

Wenn uns Homer auch nicht gesagt hätte, daß man in Troja und beim Antinous Bildnerfiguren hatte, so ist das Palladium der Trojaner in dem Alterthume berühmt genug.

Der Schild des Achilles, und die Verzierungen mehrerer Waffen beweisen, daß man die Basreliefs kannte, eine Gattung der Bildnerkunst, welche sich der Malerei nähert.

Helena arbeitete an einer Tapezerei, auf der sie die zahlreichen Treffen darstellte, deren Ursache sie war. Man kannte also schon zu den Zeiten der Belagerung von Troja, oder wenigstens zu den Zeiten Homers die historische Malerei. Man hat Ursache zu glauben, daß die Farben daran verschieden gewesen sind; aber wenn diese Tapezereien auch in Camayeu gewesen wären, so wäre dieß doch immer Malerei.

Es ist wahr, sie bestand nur aus trocknen Farben; aber Helena machte ihre Tapezerei nicht, ohne daß die Zeichnung auf die Leinwand entworfen worden wäre; man hat da also die Malerei wenigstens so, wie sie in ihrem Ursprunge war; das ist, schlechthin nach Linien. Aber wenn ihre Tapezerei Farbenabwechselung haben sollte, so hatte sie offenbar eine farbigte Zeichnung vor Augen, die ihr zum Modell diente, sie mag sie nun selbst gemacht, oder von irgend einem Künstler erhalten haben; hier hat man also Malerei welche schon Fortschritte gemacht hatte, Malerei die schon verschiedene Farben mit dem Pinsel auftrug, ja die beinahe eben so beschaffen war, wie sie noch jetzt im Oriente ist.

Da Andromache in der Iliade den Tod ihres Gemahls erfährt, so ist sie beschäftigt Blumen von verschiedenen Farben auf einer Tapete darzustellen. Es wird also gewiß, daß zu Homers Zeiten die Malerei sich nicht mehr auf einen einfachen Zug, selbst nicht blos auf einerlei Farbe einschränkte, sondern daß sie sich schon verschiedener Farben bediente; und es steht uns frei zu glauben, daß die Arbeit der Helena ein vielfarbiges historisches Gemälde auf Tapetenwerk war.

Die Existenz der farbigten Malerei zu den Zeiten Homers kann also als ein historisches Factum angesehen werden. Die Erfinder der Linienmalerei Cleantes und Ardices von Korinth und Telephanes von Sicyon, müssen daher lange Zeit vor dem Homer gesetzt werden: selbst Cleophant von Korinth muß noch vor diesen Poeten gesetzt werden, jener Künstler, der darauf

fiel,

fiel, irrdene Scherben zu zerstoßen, um seine Figuren zu koloriren. Oder man wird wohl annehmen müssen, daß man die Kunst zu malen, die zu Homers Zeiten von mehrern Seiten bekannt war, noch nicht kannte, weder in Korinth, wo sie vom Cleantes erfunden, noch in Sicyon, wo sie vom Telephanes eingeführt wurde. Es ist schwer diese Muthmaßung zu unterstützen: wir haben gesehen, daß die Malerei zu Troja bekannt war, und es standen bei der Belagerung von Troja Krieger, welche von Sicyon und Korinth, damals Ephyra genannt, gekommen waren: diese mußten die Idee von dieser Kunst in ihr Vaterland zurückbringen. Ueberdieß waren die Korinther in der Nachbarschaft von Argos, wohin Helena nach der Belagerung von Troja zurückkam.

Aber durch vielleicht fabelhafte Erzählungen lassen sich historische Facta schlecht aufklären. Herodotus erzählt, Helena sei nie in Troja gewesen, und Menelaus habe sie nach der Einnahme dieser Stadt in Egypten gefunden. Sie kann auch vielleicht nie Tapetenwerk zu verfertigen gewußt haben: vielleicht war zu ihrer Zeit die Malerei in Argos und in dem ganzen Peloponnes völlig unbekannt; vielleicht war sie es selbst in Troja: Homer wird dem trojanischen Frauenzimmer die Industrie des Jonischen geliehen haben. Wie dem auch sei, man kann nicht zweifeln, daß die Malerei nicht wenigstens von einigen Seiten zu der Zeit dieses Dichters in Griechenland bekannt gewesen sei, der nach der Chronik von Paros 907 Jahre vor unserer Zeitrechnung lebte, und man kann selbst mit viel Wahrscheinlichkeit glauben, daß sie zur Zeit der Belagerung von Troja schon zu einem Anfange von Vollkommenheit gelangt sei, deren Anfang die nehmliche Chronik 1218 Jahre vor der gewöhnlichen Zeitrechnung setzt.

Man weiß also nicht, in welche Epoche man den Hygiémon, und Dineas setzen soll, welche noch nicht anders als mit einer einzigen Farbe zu malen verstanden, und den Charmadas, der die Kunst noch so ungebildet traf, daß er zuerst das Mittel erfand, den Unterschied der Geschlechter bei den Werken der Malerei anzuzeigen.

Man

Man weiß nicht recht, was Plinius sagen will, wenn er von einem Eumarus redet, der alle Arten von Figuren nachgeahmt habe. Will er zeigen, daß dieser Maler Figuren von allem Alter, von allem Geschlechte, und in allen Arten von Stellungen abgebildet, oder daß er sich nicht blos begnügt habe, menschliche Figuren darzustellen, sondern daß er auch Thiere kopirt habe? Wie dem sei, er berichtet uns, daß dieser Eumarus vom Zimon nachgeahmt worden sei. Dieß war der Zimon, der zuerst die Bewegung der Köpfe veränderte, indem er sie in die Höhe, in die Tiefe, und von der Seite blicken ließ; er marquirte die Artikulirungen der Glieder, er drückte die Adern aus, er ließ die Faltungen und Krümmungen der Gewänder bemerken. Ist er es, dem man alle diese Erfindungen verdankt, was war denn damals die Malerei, als man noch von alle dem nichts wußte?

Hier beginnt eine zusammenhängendere Geschichte der griechischen Malerei, in der sich aber doch nur zu oft noch Ungewißheiten finden werden.

1) Es war ohne Zweifel, wenigstens für seine Zeit kein verachtungswerther Maler, jener **Bularchus**, der das Treffen der Magnesier malte. Plinius sagt, dieß Gemälde sei von dem Kandaulus, der ohngefähr 700 Jahre vor unsrer Zeitrechnung starb, mit einem Pfund Gold bezahlt worden.

Nach dem Bularchus findet sich in der Geschichte der Maler eine Lücke von zwei und einem halben Jahrhunderte. Wir wissen nur, daß zu Anakreons Zeiten, mehr als 500 Jahre vor unsrer Zeitrechnung, die Malerei zu Rhodus blühete, und daß man hier die Encaustik trieb. Er sagt, indem er sich zu einem Maler wendet: „Meister der Kunst, welche man zu „Rhodus bildet."

2) **Phidias**, jener berühmte Bildner, der zu der Zeit des Perikles ohngefähr 445 Jahre vor unsrer Zeitrechnung in Flor war, bildete sich auch für die Malerei. Er malte zu Athen den Perikles selbst, mit dem Beinamen Olympius, wie es einige Ausleger verstehen, oder vielmehr den Jupiter Olympius, wie Hr. Heyne annimmt, dem es nicht glaublich ist, daß man, um

um den Perikles zu nennen, sich des Worts Olympius bedient habe, ohne etwas hinzuzusetzen, welches ihn deutlicher bezeichnete. Wir haben oben unter dem Abschnitt Bildner weitläuftiger von dem Phidias geredet.

3) Panaenus war der Bruder des Phidias. Er verband sich bei seinen Arbeiten mit dem unsterblichen Bildner in dem Tempel des Jupiter Olympius. Er malte hier den Atlas, wie er den Himmel und die Erde trägt, und den Herkules, wie er sich anschickt, ihm die Last abzunehmen; der Sohn der Alcmene hatte den Theseus und den Pirothous zur Begleitung. Er stellte hier Griechenland und Salamin personifizirt dar; letztere hielt einen Schmuck aus Schiffsschnäbeln zusammengesetzt in den Händen, ein Symbol, welches den Athenienſern Gedanken einflößte, welche ihrem Stolze schmeicheln konnten. Er malte auch hier den Streit des Herkules wider den Nemeischen Löwen, die Beleidigung, welche Ajax der Kassandra empfinden ließ, die Tochter des Oenomaus Hippodamia mit ihrer Mutter, den Prometheus mit Ketten gefesselt, wie ihn Herkules anblickt, in Bereitschaft ihn zu befreien; die Penthesilea, wie sie ihren letzten Seufzer in den Armen des Achilles aushaucht; endlich zwo Hesperiden, welche die Früchte tragen, deren Bewachung ihnen übertragen worden war. In Athen stellte er die Marathonische Schlacht dar; und die Athenienser glaubten in diesem Gemälde ihre eignen und die feindlichen Chefs zu erkennen; von ihrer Seite den Miltiades, Kallimachus, Cynegirus, von der Seite der Perser den Datis und Artaphernes.

4) Polygnotus von Thasos lebte fast 420 Jahre vor unsrer Zeitrechnung. Plinius setzt bei der Lobeserhebung, die er diesem Maler macht, alle die herab, welche vor ihm existirt haben, und versetzt sie in die Barbarei. Polygnotus ist der erste, sagt er, welcher die Weibspersonen mit glänzenden Stoffen zu bekleiden, und die Farben ihres Hauptschmucks zu verändern gewußt hat: auch ist er der erste, welcher den Mund seiner Figuren offen gelassen hat, welcher die Zähne hat sehen lassen, und der die alte Steifheit der Gesichter gemildert hat.

Wenn

Wenn alle Gesichtsformen in den Gemälden des Panönus Steifheit hatten, wenn er nicht eine von seinen Figuren in der Marathonischen Schlacht mit offnem Munde zu bilden verstand, so war dieser Künstler nicht größer, als unsre gothischen Maler. Und während daß die Malerei in diesem Zustande der Kindheit war, hätte Phidias die Bildnerkunst zu ihrer Vollkommenheit gebracht. Das scheint nicht natürlich: bei der Wiederauflebung der Künste sieht man die Malerei und die Bildnerkunst fast in gleichem Schritte fortgehen. Es würde hier zu weitläufig seyn, in das Detail der beiden großen Gemälde des Polygnotus sich einzulassen, welche Pausanias beschreibt. Sie waren zu Delphi, das eine stellte die Einnahme von Troja und den Abmarsch der Griechen dar; das andre das Hinabsteigen des Ulysses in die Unterwelt.

Aristoteles, welcher des Polygnotus Zeiten näher war, und in der Stadt wohnte, wo sich der größte Theil seiner Arbeiten befand; Aristoteles empfindender als Plinius und Pausanias, und folglich auch mehr Kenner räumt diesem Maler ein, daß er im Ausdrucke sich hervorgethan habe: in diesem Sinne glauben wir das griechische Wort ἤθη annehmen zu müssen, welches die Sitten anzeigt: denn durch welches andre Mittel kann man die Sitten malen, als durch den Ausdruck?

Quintilian tadelt an ihm die Schwäche der Farbe: aber dieß war wohl mehr ein Fehler der Zeit als des Künstlers. Man sieht selbst, daß er die Farbe nicht vernachlässigte, wenn sie sich auf die Leidenschaften der Seele bezog. Er hatte die Kassandra gemalt, in dem Augenblick, wo sie vom Ajax genothzüchtigt worden war: man sahe die Röthe dieser Prinzessin mitten durch den Schleier hindurch schimmern, in welchen sie ihren Kopf verhüllte. Diese Figur war noch zu Lucians Zeiten ein Gegenstand der Bewunderung.

Er malte in der Poecile zu Athen die Marathonische Schlacht.

Man kann über die Ordnung dieses Gemäldes nicht urtheilen; man muß es gesehen haben: aber die Erfindung kann nicht schlecht seyn und das wenige was Pausanias von der Erfindung bekannt gemacht hat, giebt keinen ungünstigen Begriff davon. Dieses Gemälde widerstand unter einem offnen Säulengange fast 900 Jahre lang den Ungemächlichkeiten der Luft und des Winters, ohne einen merkbaren Schaden zu leiden. Zu der Zeit des Synesius, das heißt, zum Anfange des fünften Jahrhunderts, erregte es das Verlangen eines Prokonsuls, der es den Atheniensern entriß. Zu Konstantinopel, dem großen Grabmale der Kunstwerke gieng es, man weiß nicht auf welche Art, zu Grunde. Herr v. Pauw hat uns diese Begebenheit in dem 135sten Briefe des Synesius entdeckt. Polygnotus liebte die Zusammensetzungen von einer großen Anzahl von Figuren, welche wir große Maschinen nennen. Es schien dieß der Geschmack seines Jahrhunderts zu seyn, ein Geschmack der sich nachher verändert hat. Ob er gleich Vergnügen daran fand, große und heroische Sujets zu behandeln, so machte er sich doch auch zuweilen an angenehme. In dem Tempel der Dioscuren stellte er die Hochzeiten der Tochter des Leucippus dar.

Er malte in encaustischer Malerei, wie die Rhodischen Meister, von denen Anakreon redet, und vielleicht hatte sein Vater Aglaophon, von dem er seine Kunst erlernt hatte, selbst unter den Malern von Rhodus studiert.

5) **Micon** war ein Zeitgenosse des Polygnotus. Ausser seinen Gemälden in der Poecile verfertigte Micon auch Werke in dem Tempel des Theseus.

6) Gegen die Zeit des Polygnotus muß man auch den **Pauson** oder **Passon** setzen. Aristoteles sagt, Polygnotus habe die Menschen besser gemalt, als sie waren, Pauson schlechter, und Dionysius gerade so, wie sie wirklich waren; das scheint anzuzeigen, daß Polygnotus die menschliche Natur durch einen idealischen Charakter erhöhet, Pauson nichts als eine unedle und armselige Natur dargestellt, Dionysius hingegen sich begnügt habe, die Natur so nachzuahmen wie sie sich gewöhn-

gewöhnlich zeigt. Man kann dieß, wenn man will, aus einer alten Erzählung vom Pauson abnehmen, die sich im Aelian findet. Dieser Kompilator sagt, man habe dem Maler aufgetragen, ein Pferd darzustellen, welches sich auf der Erde wälze; Pauson habe ein laufendes Pferd gemalt, und da der, für den das Gemälde bestimmt gewesen, seine Unzufriedenheit bezeigt habe, daß seine Idee nicht ausgedrückt worden sey, so habe ihm der Maler erwiedert: „man darf nur das Gemälde „umkehren, dann wird dies ein Pferd seyn, das sich wälzt." Wenn man diese Erzählung annehmen wollte, so müßte man voraussetzen, daß die Maler damals noch nicht die gehaltenen Schatten darstellten, und das sie gar keinen Unterschied unter dem Himmel und der Erde sehen ließen. Diese Voraussetzung würde ungereimt seyn, da die Gemälde des Polygnotus vom Aristoteles geschätzt, und noch in dem fünften Jahrhunderte unsrer Zeitrechnung geachtet wurden. Aber, möchte man sagen, die Gemälde des Pauson waren schlechter als die des Polygnotus. Ich gebe dieß zu: aber wenn sie für ihre Zeit ganz elend gewesen wären, so würde ihn Aristoteles nicht angeführt, so würde sein Name nicht noch zu Aelians Zeiten gelebt haben. Nur von berühmten Männern macht man Erzählungen.

7) **Dionysius** von Kolophon strebte nach der Vollkommenheit des Polygnotus; er stellte weniger große Gegenstände dar; aber, sagt Aelian, man sah sonst in seinen Werken den nämlichen Ausdruck, die nämliche Beobachtung des Wohlanstands, die nämliche Wahl der Attituden, die nämlichen Schönheiten in den Bekleidungen. Diese Stelle aus dem Aelian könnte zu einem Kommentar über die im Aristoteles dienen; und dann würde dieser Philosoph blos gesagt haben, daß Polygnotus seine Figuren größer bildete, als sie von Natur waren, Pauson kleiner, Dionysius in völligem Ebenmaaße; das ist in der That die wörtliche Uebersetzung der Aristotelischen Phrase. Mißt man dem Plutarch Glauben bey, so bemerkt man in den Gemälden des Dionysius seine Mühe und Arbeit.

8) **Apollodorus** (ein Athenienser,) wird vom Plinius für jünger als Polygnotus ausgegeben. Er sagt von desem Maler, er habe zuerst die Erscheinung der Gegenstände gut darzustellen gewußt, habe zuerst zu dem Ruhme des Pinsels beygetragen, und man kenne kein von ihm verfertigtes Gemälde, welches die Blicke auf sich zöge. Das scheint dem zu widersprechen, was er selbst über das Talent des Polygnotus vorgebracht hatte, widerspricht ihm aber in der That nicht. Polygnotus entfernte sich von der Steifheit der alten Maler, er machte die Bekleidung und den Kopfputz der Weibspersonen besser als seine Vorgänger, er gab seinen Figuren einen großen Charakter er zeichnete sich durch den Ausdruck aus: dieß ist das Verdienst des Polygnotus, welches man mit dem des Raphaels vergleichen könnte. Aber Apollodor zeigte mehr Kunst in der Führung des Pinsels, wie uns Plinius berichtet; er erfand, wie Plutarch sagt, die Verschmelzung der Farben, und den wahren Charakter der Schatten: dieß ist ein ausgebreiteteres Verdienst, welches man dem Verdienst des Titian an die Seite setzen könnte. Dieß ist eine Art von Verdienst, welche die Blicke auf sich lenkt und fesselt. Die Farbe des Polygnotus, war, wie Quintilian sagt, matt: Apollodor konnte muntere Gemälde verfertigen, denn er wußte die Schatten wohl darzustellen, er fand Mittel die Täuschung hervorzubringen, indem er die Erscheinung der Gegenstände ausdrückte, er brachte endlich die Partie des Helldunkel auf eine Stufe, von der wir nicht urtheilen können, da wir seine Werke nicht haben.

9) **Zeuxis** aus Heraklea, war, nach dem Aristoteles, den Suidas anführt, ein Zeitgenosse des Isokrates, welcher 378 Jahr vor unserer Zeitrechnung im dritten Jahre der 90sten Olympiade in einem sehr hohen Alter starb. Plinius berichtet, er habe vom Parrhasius, einem Zeitgenossen des Sokrates, eine Ausforderung bekommen, und dieser Philosoph starb 400 Jahre vor unserer Zeitrechnung. Vielleicht war er ein jüngerer Zeitgenosse des Polygnotus.

Vom Parrhasius aufgefordert stellte Zeuxis gemalte Weinbeeren auf, zu denen Vögel geflogen kamen, um sie wegzupicken;

zupicken: Parrhasius brachte von seiner Seite einen gemalten Vorhang, welchen ihn sein Rival wegzuziehen bat, damit man über seine Arbeit urtheilen könne. Zeuxis gab sich gefangen, weil er selbst nur Thiere, Parrhasius hingegen einen Maler hintergangen hatte. Nach diesen kleinen augenblicklichen Täuschungen kann man freilich Kunstwerke nicht beurtheilen. Die Darstellung einer Weintraube und eines Vorhangs ist nicht die Ursache, daß sich die größten Maler eines Jahrhunderts, welches durch die Künste blühte, um den Preiß stritten. Siehe den Abschnitt Täuschung. Aber wenn man annimmt, daß diese Erzählung einigen Grund hat, so kann sie uns von den Fortschritten urtheilen lehren, welche die Kunst in den nothwendigen Partien bei ähnlichen Täuschungen gemacht hatte.

Von der Zentaurin des Zeuxis haben wir in dem Abschnitte Götterlehre zu reden Gelegenheit gehabt. Er scheint nicht, wie Polygnot und Micon, sich vorzüglich mit großen Zusammensetzungen auf Mörtel beschäfftigt zu haben; er verfertigte lieber Gemälde von einer kleinen Anzahl von Figuren, und diese Gattung ist auch von seinen Nachfolgern vorgezogen worden. Seine vorzüglichsten Arbeiten sind eine Penelope, bei welcher er nach dem Plinius die Sitten dieser Prinzessin gemalt zu haben schien, eine Sache, die mehr Talent in dem Ausdrucke voraussetzt, als ihm Aristoteles zuschreibt; ferner ein Athlet, ein Jupiter auf seinem Throne von Göttern umringt; ein junger Herkules, der in Gegenwart des Amphitryo und der Alkmene Schlangen erwürgt, eine Helene, und ein geschundener Marsyas. Man trug ihm auf, eine nackende Helene für die Crotoniaten zu machen; er las sich die fünf schönsten Mädchen aus diesem Volke aus, um in einer einzigen Figur das zu vereinigen, was jede von ihnen an Schönheit Eigenthümliches hatte. Auf diese Art gelangten die Griechen, bei denen die Natur an schönen Modells fruchtbar war, dahin, die Werke der Kunst zur höchsten Schönheit zu erheben.

Ob schon die Maler lange Zeit vor dem Zeuxis sich verschiedner Farben bedient hatten, so machte er doch einfarbige

Malereien oder Camayeus, und zwar weiß auf braunem Grunde dieß ist gerade die entgegengesetzte Manier von der des Polydorus von Caravaggio, welcher eine Mauer schwarz überstreichen ließ, und sie dann so malte, daß er das Schwarze durch kreuzende Schattirungen erhob.

Er verfertigte auch Modells in Thon. Man brachte die, welche die Musen darstellten, nach Rom. Wir haben anderwärts gesagt, wie nützlich dieß Talent für die Künstler ist.

Marius Victorinus, welcher in der Mitte des vierten Jahrhunderts unsrer Zeitrechnung lebte, sagt, es wären noch Werke des Zeuxis vorhanden; dieß setzt eine Dauer von achthalb Jahrhunderten voraus. Eine große Anzahl von Werken unsrer großen Meister, wovon die ältesten kaum drei Jahrhunderte haben, sind schon von dem Alter zerstört oder beschädigt.

Plinius tadelt an dem Zeuxis, daß er die Köpfe zu stark gemacht habe, und Quintilian, daß er an den Gliedern seiner Figuren die Lineamente zu stark ausgedrückt habe.

10) **Parrhasius** von Ephesus, Sohn und Schüler des Evenor, beobachtete, wie Plinius sagt, zuerst die Proportion in der Materie, stellte die Feinheit des Gesichts, die Eleganz der Haare, die Anmuth des Mundes, dar, und trug mit Bewilligung der Künstler wegen seiner Manier die letzten Züge darzustellen, welche die Gegenstände vollenden, den Sieg davon.

Plinius redet von einem Gemälde des Parrhasius, welches das atheniensische Volk darstellte. Es scheint, daß dieß ein Gemälde von einer einzigen Figur gewesen sei; und dieß Sujet ist mehreremale von den Malern und Bildnern erwählt worden, unter andern vom Euphranor, Lyson, Leochares. Allein wenn Plinius hinzusetzt, Parrhasius habe den Gedanken gehabt, das atheniensische Volk darzustellen als unbeständig, zornig ungerecht, und zu der nämlichen Zeit auch als erbittlich, nachsichtig, mitleidig, stolz, ruhmvoll, tapfer, und im Begriff die Flucht zu nehmen; so fühlt man, daß ein solches Dessein wohl nicht durch die Darstellung einer einzigen Figur

könne

könne ausgeführt worden seyn, weil die Malerei nur ein einziges Moment darstellen kann, der Ausdruck dieser Leidenschaften aber verschiedene auf einander folgende Moments verlangt.

Unter den berühmten Werken des Parrhasius zeichnete man besonders zwei Gemälde aus, deren jedes einen von jenen stark bewaffneten Kriegern darstellte, welche die Griechen Opliten nennen: der eine schien mit solchem Feuer zum Treffen zu laufen, daß man ihn glaubte schwitzen zu sehen; der andre legte seine Waffen ab, und schien außer Athem zu seyn. Man kann die Bemerkung machen, daß man damals nicht sehr mehr Sujets von einer großen Anzahl von Figuren behandelte, wie zu der Zeit des Polygnotus: man zog die Gemälde von einer oder zwo Figuren vor, und selten führte man mehr als vier auf.

Seneka der Vater erzählt, Parrhasius habe einen Sclaven gekauft, und ihn auf die Tortur bringen lassen, um nach ihm die Martern des Prometheus darzustellen. Meines Erachtens ist dieß eine Fabel; aber sie zeigt doch, daß dieser Maler den Ausdruck suchte. Dieß beweißt auch die Wahl mehrerer seiner Sujets, unter andern das, von dem leidenden Philoctet. Aus seiner Zusammenkunft mit dem Sokrates, welche Xenophon anführt, kann man schließen, daß er der erste Maler Griechenlands war, welcher sich mit dieser großen Partie der Kunst beschäfftigte, und daß er sich ihr nur auf Anrathen des Philosophen ergeben habe.

Aber wenn Parrhasius zuerst Ausdruck in seine Gemälde brachte, (eine Sache die Plinius zu bestätigen scheint, wenn er sagt, er habe zuerst die Feinheiten der Gesichtsbildung dargestellt,) wie kann Polygnotus in diesem Theile den Vorzug haben, den ihm Aristoteles zuzueignen scheint? Vielleicht muß man durch das Wort ἤθη welches Aristoteles gebraucht, die Sitten verstehen, das, was man in den Künsten durch den Charakter versteht, und was noch nicht der Ausdruck der Leidenschaften der Seele ist. Michel Angelo hatte einen großen Charakter; aber er hatte nicht den Ausdruck Raphaels.

Die Maler zeichneten damals Stellungen oder vielleicht sogar Entwürfe auf Täfelchen, oder auf Pergament. Parrhasius hinterließ eine große Anzahl davon, deren sich die Künstler bedienten.

11) Timanth von Sicyon im Peloponnes, oder von Cydnos in Attika, übertraf den Parrhasius nach dem Urtheile des Volks. Gebohren zu einer Zeit, wo man anfieng den Ausdruck zu studieren, suchte er sich in diesem Stücke auszuzeichnen. Eben so wenig vernachlässigte er das, was man in den Künsten Gedanken nennt: so hatte er auf einer sehr kleinen Tafel einen schlafenden Cyklopen dargestellt, und um anzuzeigen daß diese kleine Figur des Cyklopen die eines Riesen sey, malte er noch viel kleinere Satyren dazu, welche seinen Daumen mit ihren Thyrsusstäben maßen.

Die Lobeserhebungen der Redner stellen sein Gemälde der Aufopferung der Iphigenia in einem großen Lichte dar. Er hatte alle Zuschauer in großer Bewegung dargestellet, und besonders die Charaktere der Traurigkeit auf dem Gesichte des Menelaus, Oheims des Schlachtopfers, erschöpft: er verbarg also das Gesicht des Vaters mit einer Binde, weil er es nicht würdig genug zeigen konnte. Patris ipsius vultum velauit, quem digne non poterat ostendere. So drückt sich Plinius aus, und seine Ausdrücke sind über die Kritik erhaben. Es ist bekannt, daß die Alten es unanständig fanden, sich in einem sehr großen Schmerze zu zeigen, und daß sie den Kopf mit ihren Mänteln bedeckten, wenn sie nicht Stärke genung besaßen, ihn zu bezähmen. Nach den Grundsätzen dieser Unanständigkeit konnte Timanthes den Agamemnon nicht würdig zeigen, digne non poterat ostendere, wenn er ihn nicht mit einer Binde bedeckte. Plinius hat alle Wörter abgewogen: er sagt, der Maler habe auf den andern Figuren den Ausdruck der Traurigkeit erschöpft; Traurigkeit ist aber noch weit von dem Ausdruck des äußersten Schmerzes entfernt.

Cicero, Quintilian, Eustathius behaupten, daß Timanthes, nachdem er auf den andern Personen den Ausdruck des Schmer-

Schmerzes erschöpft habe, verbunden gewesen sei, seinen Agamemnon zu verhüllen; Valerius Maximus drückt sich auf eine Art aus, welche schlecht mit den Grundsätzen der Griechen über das Schickliche in der Kunst übereinzustimmen scheint. Er behauptet, der Maler habe den Calchas traurig, den Ulysses bewegt, den Ajax schreiend, den Menelaus klagend dargestellt; den Schmerz des Vaters habe er nun nicht mehr zu bezeichnen gewußt, er habe ihn also mit einer Hülle bedeckt. Sollte man wohl glauben, daß ein griechischer Maler, welcher den Charakter der Schicklichkeit und Schönheit ehrte, Fürsten schreiend und klagend dargestellt habe, wie Sclaven, die sich ohne Zaum allen ihren Leidenschaften, allen ihren Gemüthsbewegungen überlassen? Würde er diesen Fürsten eine Schwachheit beigelegt haben, die er selbst nicht der geringsten Spartanerin zu geben gewagt haben würde? Ich glaube also, daß Cicero, Quintilian und Eustathius das Gemälde des Timanthes nicht gesehen haben, welches auch nicht von der Zahl derer gewesen zu seyn scheint, die eine lange Dauer hatten, und die nach Rom gebracht wurden. Ich glaube eben so wenig, daß es Plinius gesehen hat; aber ich glaube, daß er bei der Beschreibung, die er davon gemacht hat, irgend einem griechischen Schriftsteller gefolgt ist, dem das Gemälde wohl bekannt war. Timanthes hatte sich als einen guten Maler im Ausdrucke gezeigt, da er auf seinen verschiedenen Personen den Charakter der Traurigkeit erschöpfte; er fühlte aber, daß die Traurigkeit nicht hinreichen würde, um die Situation des Vaters zu malen, und daß er ihn gleichwohl in der Krisis des Schmerzes nicht würdig darstellen könne, er ergriff also die Parthie ihn zu verhüllen. Diese Feinheit und dieß Gefühl des Schicklichen ist es, welches Plinius lobt; aber andre Schriftsteller zeigen uns einen Maler, welcher seine ganze Kunst auf untergeordneten oder wenigstens auf Nebenfiguren erschöpft hat, und da er nun nicht mehr weiß, wie er seine Hauptfigur behandeln soll, sie mit einem Schleier bedeckt. Sie ertheilen diesem Kunstgriffe große Lobsprüche, da er im Grunde nichts als ein Produkt der Dürftigkeit seyn würde. Nach ihrem Ur-

theil ist diese Verhüllung eine erhabene Erfindung; aber diese Erfindung gehört, wie Dalechamp sehr richtig bemerkt hat, dem Euripides zu.

Man sahe zu Rom ein Gemälde des Timanthes, das man als ein vollendetes Werk betrachtete; es stellte einen Halbgott dar.

12) Androcydes von Cyzikum verschaffte sich einen Ruf in dem, was wir Gattungsmalerei nennen.

13) Eupompus hatte einen großen Ruf, und war Chef der Schule von Sicyon seiner Vaterstadt. Er hatte zum Schüler den Pamphilus, Meister des Apelles.

14) Euxenidas scheint seinen Ruf weniger sich selbst als seinem Schüler Aristides von Theben zu verdanken.

15) Theon von Samos zeichnete sich durch die Eigenheit seiner Aufnahmen aus, welche die Alten mit dem Namen der Fantasieen benennten. Sie legten diesem Worte nicht den Sinn unter, den wir ihm geben, und schienen sogar in Rücksicht auf die Künste eine Idee von Mißbilligung damit zu verbinden, wie wir es mit dem Worte bizarr machen. Theon malte zum Beispiel den wüthenden Orest, wie er den Dolch in den Busen seiner Mutter stößt, und man sieht aus einer Stelle im Plutarch, daß die Alten die Wahl dieses Sujets mißbilligten.

16) Pamphilus von Amphipolis in Mazedonien, ein wegen seines Talents, und noch mehr wegen seines Schülers Apelles sehr berühmter Maler. Er war der erste unter den Malern, welcher sich auf alle Theile der schönen Wissenschaften, und besonders auf Mathematik und Geometrie legte; denn ohne diese behauptete er, könne die Kunst nie zur Vollkommenheit gelangen: dieß beweißt, daß die Maler der damaligen Zeit nicht so unwissend in der Perspective waren, als einige Neuere annehmen. Er zeichnete sich unter den Malern des Alterthums durch eine gute Ordnung der Zusammensetzung aus. Der Ruf, in welchem er stand, vergönnte ihm, seinen Unterricht zu einem sehr hohen Preise anzuschlagen. Seine Schüler mußten sich auf zehn Jahr bei

ihm

ihm engagiren, und dafür verlangte er ein Talent, welches nach französischer Münze 5400 Livres austrug. Er brachte die Malerei in so großes Ansehen, daß sie sehr bald in Sicyon, und in der Folge in ganz Griechenland unter den freien Künsten den ersten Rang erhielt, und daß alle vornehme junge Leute zeichnen lernten. Man bediente sich zu diesen elementarischen Zeichnungen buchsbaumener Täfelchen; hatte man einen Riß auf die Tafel gemacht, so löschte man ihn wieder aus, um einen neuen darauf zu machen; die Zöglinge hatten sonach nicht das Vergnügen, ihre Zeichnungen zu erhalten, wie sie es seit der Erfindung des Papiers haben können. Die Malerkunst erhielt sich auch den Ruhm, welchen Pamphilus ihr erworben hatte: nur Freie durften sie ausüben, und in der Folge nur Leute von dem edelsten Stande; den Sclaven war sie für immer untersagt; es war den Römern aufbehalten, sie dadurch herabzuwürdigen, daß sie sie von sclavischen Händen ausüben ließen. Durch diese Gewohnheit giengen ohne Zweifel einige gute Künstler verloren, welche die untersten Volksklassen hätten hervorbringen können: aber es entsprang auch daraus ein Vortheil; denn da die Malerei nun nur für diejenigen ein ehrenvolles und einträgliches Gewerbe war, welche sie mit Auszeichnung ausübten, so sank diese Kunst bei den Griechen durch das Elend einer Menge von Malern ohne Talent nicht. Wer die ersten Studien dieser Kunst ohne Erfolg unternommen hatte, ließ sie liegen, weil sie nicht seine einzige Zuflucht seyn konnte.

Pamphilus behandelte Sujets von großer Art, wie z. B. die Schlacht bei Phlius, und den Sieg der Athenienser. Er malte in enkaustischer Malerei.

17) **Aristides** von Theben, Schüler des Eunexidas, mußte fast in dem Alter des Pamphilus seyn, und lebte lange genug, um Zeuge von den Fortschritten des Apelles zu seyn. Er zeichnete sich durch den Ausdruck aus, und war der erste unter allen Künstlern, welcher die Leidenschaften und Gemüthsbewegungen gut malte.

Er arbeitete in enkaustischer Malerei, und verfertigte drei große Werke, unter andern ein Gemälde, welches eine Schlacht wider die Perser vorstellte, in der sich nicht weniger als hundert Figuren befanden. Jede Figur ward ihm mit 10 Minen oder 900 Livres in französischer Münze bezahlt; sonach trug ihm das Gemälde von hundert Figuren 90000 Livres ein, welche ihm Mnaso, Tyrann von Elatus auszahlte. Man tadelt an ihm Härte in dem Kolorit.

18) Apelles gebohren zu Ephesus, ursprünglich aber von Kolophon, war unter allen alten Malern am meisten berühmt. Plinius und Ovid geben ihm die Insel Cos zum Vaterlande. Durch die Bücher, welche er über seine Kunst schrieb, und die er seinem Schüler dem Perseus zueignete, trug er zu den Fortschritten der Malerei viel bei. Pamphilus sein Meister hatte auch über die Malerei und über die Maler geschrieben.

Nie studierte ein Künstler seine Kunst mit so viel Sorgfalt, als Apelles. Was er auch für Beschäftigungen haben konnte, so ließ er doch keinen Tag vergehen, ohne sich mit dem Studio der Kunst abzugeben. Er hatte anfangs den Ephorus von Ephesus zum Meister gehabt; begierig sich nach einer größern Schule zu bilden, begab er sich in die des Pamphilus. Er brachte hier zehn ganze Jahre zu, und genoß schon die Bewunderung der Kenner; aber er konnte sich nicht beruhigen, daß er nicht die Schule von Sicyon besucht hatte, die sich noch erhielt, und die sogar im Rufe war, die großen Prinzipien der Schönheit allein zu beobachten.

Wenn er eine Arbeit geendigt hatte, so stellte er sie öffentlich aus, nicht um den Weihrauch von Lobsprüchen einzuziehen, sondern um die Beurtheilungen einzusammeln, und sie zu benutzen. Er brauchte selbst die Vorsicht, sich dabei versteckt zu halten, um nicht durch seine Gegenwart die Zuschauer in ihren Urtheilen zu stören.

Man hat viel von seiner Reise nach Rhodus gesprochen, von seinem Besuche bei dem Maler Protogenes, welcher sich da

da aufhielt, und den er nicht fand, von der sehr feinen Linie, welche er auf eine Tafel zog, und welche Protogenes bei seiner Zurückkunft durch eine noch feinere Linie zertheilte, die aber Apelles mit einer noch subtileren Linie aufs neue durchschnitt. Man kann über diesen wenig wichtigen Vorfall den Abschnitt: **Linie des Apelles** nachsehen.

Apelles war bescheiden, aber er hatte nicht jene affektirte Bescheidenheit, deren man sich rühmt, ohne eben jemand zu hintergehen. Er erkannte, er schätzte die Talente seiner Nebenbuhler; er gestand, daß die geschicktesten unter ihnen eben so gut als er alle Theile der Kunst verständen, eine einzige, die Grazie ausgenommen. Dieß Verdienst, welches er sich zueignete, ist ihm von allen denen zugestanden worden, welche seine Werke haben sehen können. Es würde schwer fallen, den Griechen den Besitz guter Kritiker in diesem Stücke abzuläugnen.

Er hat eine große Anzahl von Werken gemacht. In dem Portrait war er vollkommen glücklich, und das vom Alexander hat er unzähligemale verfertigt. Schriftsteller, welche lange Zeit nach unserm Künstler gelebt haben, haben versichert, es sey ihm allein erlaubt gewesen, diesen Eroberer zu malen.

Seine geschätztesten Gemälde waren der König Antigonus zu Pferde, und Diane in der Mitte eines Chors von Jungfrauen, welche ihr opferten. Dieß ist das einzige von seinen Werken, wenigstens unter denen, deren Name sich erhalten hat, welches eine große Anzahl von Figuren verlangte.

Ich glaube nicht, daß die Alten, wenn sie nur sehr einfache Zusammensetzungen behandelten, durch Affectirung der Kenntniß im Verkürzen zu glänzen suchten; indessen aber vermieden sie die Verkürzungen doch nicht immer. Plinius redet von einem Gemälde des Apelles, welches in dem Tempel der Diana zu Ephesus aufgestellt war: es stellte den Alexander dar, mit einem Wetterstrale in der Hand; die Finger schienen sich zu bewegen, und der Wetterstral von dem Gemälde zu

schliessen: dieß setzt eine Verkürzung voraus, welche fähig ist, die größte Täuschung hervorzubringen.

Man rühmt noch unter den Werken des Apelles die aus dem Wasser steigende Venus, welche man Venus Anadyomene nennte. Der untere Theil dieses Gemäldes war durch die Zeit versehrt worden, und es fand sich kein Maler, der es gewagt hätte, einen Versuch mit seiner Wiederherstellung zu machen. Er arbeitete, als er starb, an einer andern Venus, welche für die Insel Cos bestimmt war; und wollte durch dieses Werk seine erste Venus noch übertreffen: aber der Tod erlaubte ihm nicht, sie zu beendigen und Niemand wagte es, sie nach seinem Entwurfe zu vollenden. Die außerordentliche Schönheit des Kopfs verbannte alle Hoffnung, einen Körper zu machen, der ihm beigesellt zu werden verdiente.

Apelles malte, eben so wie die Maler, welche vor ihm gelebt hatten, in enkaustischer Malerei, und gebrauchte nur vier Farben; unterdessen stellte er mit diesen vier Farben allein den Blitz und den Donner dar, und zwar mit gutem Erfolg, wie wenigstens die Alten diese Kraft der Kunst gerühmt haben. Oft aber hat das Helldunkel eben so viel Theil an diesen großen Wirkungen, als die äußerste Abwechselung der Teinten. Man kennt in diesem Stücke die Wirkungen der Kupferstecherkunst, welche keine andere Hülfsmittel hat, als die Entgegenstellung des Schwarzen und Weißen.

19) Protogenes von Cauna, einer den Rhodiern unterworfenen Stadt. Man weiß nicht, wer sein Meister gewesen sei, und man kann muthmaßen, daß er der Schüler eines sehr unbekannten Künstlers war, und daß er seine Fortschritte einzig seinem eignen Studio, und seiner großen Neigung verdankte. Er seufzte wirklich lange unter einer großen Armuth, und mußte, um zu leben, sich mit Bemalung der Schiffe beschäftigen; dieß würde wahrscheinlicherweise nicht erfolgt seyn, wenn er aus einer berühmten Schule mit Talenten hervorgegangen wäre, welche er daselbst hätte erlangen können: aber es war ihm dieß rühmlicher, weil es seine eigne Arbeit

war,

war, und er fühlte dieß so wohl, daß er zu der Zeit, da sein Ruhm größer war, auf dem Vorgebäude des Tempels der Minerva, welchen er malte, unter den hinzukommenden Gegenständen kleine Schiffchen darstellte, um zu zeigen, welches seine anfänglichen Beschäftigungen gewesen wären; ein an sich sehr dunkles Räthsel; dessen Auflösung aber der große Name des Künstlers von Alter zu Alter überträgt.

Seine ursprüngliche Armuth gewöhnte ihn an ein hartes Leben, welches für sein Talent nützlich war. Während der ganzen Zeit, die er auf die Malerei seines Jalysus*) wandte, lebte er nur von Wolfsbohnen, welche er anfrischte, um seinen Durst und seinen Hunger zu stillen. Dieser Jalysus war ein Jäger, wie man aus dem Hunde schließen kann, der ihn begleitete. „Plinius erzählt, Protogenes habe auf diesem Gemälde vier Farben eine über die andre aufgetragen, um es wider die Ungemächlichkeit der Zeit und des Alters zu schützen, damit wenn eine Farbe untergegangen wäre, die andre nach ihr zum Vorschein käme.“ Herr Falkonet, dessen Uebersetzung wir hier ganz genau übergetragen haben, bemerkt ganz richtig alle die Kälte der Verfahrungsart, vier Gemälde, eins über das andre, zu malen. In Wahrheit, auf die Art, wie Plinius sich ausdrückt, waren das vierte, dritte und zweite Gemälde nichts als scrupulöse Kopieen des ersten, welches nicht eher zum Vorschein kam, als bis die drei andern von der Zeit zerstört worden waren. Es ist bekannt, daß man, wenn ein Maler zweimal das nämliche Sujet auf die nämliche Art behandelt, das erstere Gemälde dem vorzieht, welches man das Duplum nennt, weil dieß nicht alles das Feuer, alle die Freiheit der ersten Kompositionen besitzt. Was soll man nun von vier über einander aufgetragenen Gemälden denken, wo jeder Strich, jeder Zug die treue Darstellung des Zuges seyn muß, den er bedeckt?

Plinius

*) Jalysus war, wie man im Pindar sieht, der Sohn der Sonne, und der Nymphe Rhodos. Er gab seinen Namen einer der drei Städte auf der Insel Rhodos.

Plinius sezt hinzu, je mehr sich der Künstler Mühe gegeben habe, den Schaum des keuchenden Hundes gut auszudrücken, desto weniger sey er mit seiner Arbeit zufrieden gewesen; endlich habe er in einem Anfalle von Ungeduld den mit Farben erfüllten Schwamm, mit dem er seine Pinsel auswischte auf dieß Stück geworfen, und durch diesen Zufall die Natur vollkommen nachgeahmt. Herr Falkonet fragt, ob Protogenes den Schwamm viermal mit dem nämlichen Erfolge über die vier Gemälde geworfen habe, welche eins das andre bedeckten?

Alle diese Geschichten werden von Schriftstellern erzählt, welche lange Zeit nach dem Künstler lebten, und verdienen also keinen Glauben. Die Erzählung von dem Schwamme, den man geworfen habe, um Geifer oder Schaum hervorzubringen ist von mehreren Malern vorgebracht worden, und vielleicht von keinem wahr. Es kann wohl wahr seyn, daß Protogenes seinen Jalysus viermal gemalt, und Farbe über Farbe aufgetragen hat, und dieß den Künstlern bekannte, von dem Plinius aber falsch verstandene Verfahren, wird also auch von diesem Schriftsteller falsch ausgedrückt worden seyn. Daß der Maler sieben Jahre über der einzigen Figur des Jalysus zugebracht habe, dieß ist noch weniger wahrscheinlich. Es war ein sehr sorgfältiger Künstler, der unfähig war, aus seiner Werkstatt eine Arbeit gehen zu lassen, mit der er nicht zufrieden gewesen wäre: er mußte also fast auf alle seine Gemälde die nämliche Sorgfalt wenden. Nun weiß man, daß er in dem Vorgebäude vom Tempel der Minerva den Paratus, den Erfinder der dreirudrigten Schiffe, und die Nausikaa gemalt hat, welche man die Mauleseltreiberin nannte, weil sie ein Fuhrwerk führte, das von Mauleseln gezogen ward, ein aus der Odyssee entlehntes Sujet: man weiß, daß er einen schlafenden Satyr, den Cydippus, Tlepolemus, Philiscus, einen tragischen Dichter, mit der Verfertigung eines Trauerspiels beschäftigt, einen Athleten, den König Antigonus, das Portrait von der Mutter des Aristoteles, den Gott Pan, den Alexander, mehrere Sujets aus dem Leben dieses Helden, und

ohn-

ohnstreitig noch andre Gemälde gemalt hat, deren Name nicht auf uns gekommen ist. Man hat also wenigstens dreizehn bekannte Gemälde, nur zwo von den Thaten Alexanders mitgerechnet, und die Sujets mehrerer von diesen Gemälden forderten viel mehr Arbeit als das des Jalysus: angenommen indessen, daß er sie ein wenig schlechter bearbeitete, und daß er nicht mehr als fünf Jahre auf jedes verwendete, so hat man schon fünf und sechzig Jahre seines Lebens, in denen er sich mit diesen Arbeiten beschäftigt hätte. Nun that er aber lange Zeit nichts, als daß er Schiffe bemalte, und mußte also wenigstens fünf und zwanzig bis dreißig Jahre alt seyn, als er anfieng Gemälde zu verfertigen: das wäre denn ein Leben von neunzig bis fünf und neunzig Jahren, ganz und gar hiermit beschäftigt. Wenn soll nun Protogenes die übrigen Werke verfertigt haben, deren Katalogus Plinius uns nicht aufbehalten hat? Wenn soll er denn seine metallenen Figuren verfertigt haben? Denn er war zugleich Maler und Bildner.

Man wußte, daß Protogenes seinen Gemälden eine gar zu große Vollendung gab; man wußte, daß Apelles ihn getadelt hatte, daß er sich hierinnen nicht zu mäßigen wisse; und auf diesen Grund wird man die Erzählung von den sieben Jahren gebauet haben, die auf den Jalysus sollten verwendet worden seyn.

20) Melanthius oder Melanthus war eben so wie Apelles, ein Schüler des Pamphilus; er hat sich durch einen gleichen Karakter des Talentes ausgezeichnet, als sein Meister; es war der Karakter der Weisheit. Er hat über die Malerei geschrieben.

21) Asclepiodorus, Zeitgenosse des Apelles wurde wegen seiner Fertigkeit in den Proportionen von diesem Maler bewundert.

22) Nicophanes wurde wegen der Eleganz und Anmuth seiner Werke unter die größten Künstler seiner Zeit gerechnet. Er hatte eine große Lebhaftigkeit in Entwürfen und Ausführung. Er fand ein Vergnügen daran, öffentliche Buhle-

rinnen zu malen: man hat den nehmlichen Vorwurf dem Aristides gemacht.

23) **Nicomachus**, Sohn und Schüler eines Malers, der sich Aristodemus nannte. Plinius stellt ihn dem Apelles, Protogenes und Asklepiodorus an die Seite: Plutarch vergleicht seine leichte Manier im Malen mit der des Homers im Dichten. Er zeichnete sich unter allen seinen Zeitgenossen durch eine Leichtigkeit aus, welche seinem Talente nichts scheint geschadet zu haben.

24) **Antiphilus**, gebohren in Egypten, hat im Grossen und im Kleinen gearbeitet. Man führt Sujets von ihm an, die, wenn sie mit einer seinem Ruhme gemäßen Art behandelt worden sind, Schönheit haben mußten, wie sein Heston, seine Minerva, sein Bacchus; andre, welche Ausdruck forderten, wie sein beim Anblick des wider ihn abgeschickten Stiers vom Schrecken ergriffner Hippolytus.* Er hat eine lächerliche Figur gemalt, welche er zum Spott Gryllos, das Schwein nennte: dieß ist die Ursache, weshalb die Alten die komische Malereien Gryllen genannt haben, welche die Neuern Bambochaden nennen.

Plinius, B. 35. Kap. 10, Theon der Sophist, Varro setzen diesen Künstler in die erste Klasse. Dieß veranlaßt Hrn. Falconet, einen andern Antiphilus aus dem zu machen, welchen Plinius, Kap. 11., unter denen Malern nennt, welche sich größern Meistern genähert haben: aber man kann bei dem Plinius eine Zerstreuung voraussetzen, deren ihn Hr. Falconet nicht unfähig halten muß. Da Antiphilus sich in Rücksicht auf das Talent großen Meistern sehr näherte, so wird ihn Plinius mit ihnen in gleichen Rang gebracht haben; in einem andern Kapitel wird er die Bemerkung gemacht haben, daß er doch noch unter ihnen sei, und ihn also in die andre Klasse gesetzt haben, ohne an die Rechtfertigung dessen zu denken, was er schon geschrieben hatte. Was mich annehmen läßt, daß der Antiphilus beider Kapitel ein und derselbe Mann sei, ist dieß, daß der, den Plinius in die erste Klasse gesetzt hat, von Egypten war, und der, den er in der Folge in der andern aufstellt,

stellt, den König Ptolemäus von Egypten auf der Jagd gemalt hat; daraus dürfte ich wohl schließen, daß dieß noch der nehmliche Maler Antiphilus sei, von dem Lucian redet, jener Antiphilus, der mit dem König Ptolemäus in Verbindung stand, und bei ihm den Apelles aus Eifersucht des Antheils an einer Verschwörung anzuklagen wagte; eine Verleumdung, welche dem Lieblingsmaler des Alexanders das Leben würde gekostet haben, wenn er nicht durch die Aussage der Verschwörer wäre gerechtfertigt worden. Unter den Arbeiten des zweeten oder einzigen Antiphilus zeichnete man einen sehr schönen Satyr mit einem Pantherfelle bedeckt, und einen jungen Menschen aus, der ein Feuer anbließ, welches zu gleicher Zeit seinen Mund und das Zimmer erleuchtete; eine Wirkung, die, wenn sie gut dargestellt war, in dem Künstler eine große Kenntniß von dem Spiele des Lichtes, und ein großes Talent voraussetzt, das, was man die Wirkungen der Nacht nennt, gut auszudrücken, wenn die Scene während der Nacht vorfiel; oder den Unterschied des künstlichen und natürlichen Lichtes wohl zu bemerken, wenn sie während des Tages vorgieng. Diese beiden Talente sind sehr achtungswürdige Parthieen der Zauberkraft des Helldunkel, und bei dem wenigen, was uns von Denkmälern der alten Kunst, und von Schriften, welche diese Kunst behandeln, übrig geblieben ist, würde es sehr unbesonnen seyn, zu behaupten, daß sie den Malern des Alterthums unbekannt gewesen sei.

Der Antiphilus, den Plinius in der zwoten Klasse aufführt, hatte auch eine Fabrik von Wollarbeiten gemalt, wo Weibspersonen sich bemühten, ihr Tagewerk zu vollenden, ein Gemälde, welches mir von der Gattung des erstern Antiphilus zu seyn scheint, weil dieser im Kleinen malte; denn ich glaube nicht, daß dieß aus dem gemeinen Leben genommene Sujet in Figuren von natürlicher Größe behandelt worden sei.

25) Pausias von Sicyon, ward anfangs von Briés, seinem Vater, und in der Folge vom Pamphilus unterrichtet.

Pausias malte in enkaustischer Malerei. Er wollte mit dem Pinsel die Mauern ausbessern, welche einst Polygnotus

 gemalt

gemalt hatte, und er zeigte sich hier geringer als er war, weil er nicht in seiner Gattung gearbeitet hatte. Diese Nachricht des Plinius könnte, wie Scheffer, ein Kenner der Wissenschaften, und der Malerei, sehr wohl angemerkt hat, beweisen, daß die Enkaustik der Alten sich nicht mit dem Pinsel malen ließ, daß die Arbeit eben so, wie die Mosaische, aus künstlich zusammengesetzten Wachsstückchen bestand, daß man diese an eiserne Spriesseln befestigte, und daß man das Werk in der Folge die Wirkung des Feuers ausstehen ließ.

Pausias war der erste, welcher Plafonds malte: man hatte vorher die Gewohnheit nicht, die Zimmer auf diese Art zu verzieren. Ob er gleich den Rang der größesten Maler hatte, so beschäftigte er sich doch am liebsten mit kleinen Gemälden, und stellte besonders gern Kinder dar: seine Neider behaupteten, er nähme diese Partie, weil er langsam male. Dieser Vorwurf verdroß ihn, und um zu zeigen, daß er fähig sei, die Fertigkeit mit der Kunst zu verbinden, verfertigte er ein Gemälde, welches er in einem Tage beendigte, und das man Hemeresios nennte, das ist: das Werk eines Tages: es war ebenfalls ein Kind, welches er darstellte.

Er liebte in seiner Jugend die Glycere, welche die Blumenkränze erfand, ließ sich mit ihr in einen Nachahmungsstreit ein, und brachte diese Kunst so weit, daß er Blumen von der größten Verschiedenheit mit einander verband. Er malte die Glycere selbst, sitzend, und mit einem von den Kränzen umwunden, die sie mit so viel Anmuth verfertigte. Dieß war eines seiner berühmtesten Gemälde; und Lukullus kaufte eine einfache Kopie davon für zwei Talente oder 10800 Livres. Diese Kopie war vielleicht ein Duplum von der Hand des Verfassers.

Pausias hat auch große Gemälde verfertigt, unter deren Anzahl sich ein Stieropfer befand, welches nach Rom gebracht, und in dem Säulengange des Pompejus ausgesetzt wurde.

26) Aetion. Wir sind sehr unschlüssig, ob wir diesen Maler unter die Zeitgenossen des Apelles, Protogenes, und Nicomachus setzen sollen: wir haben zu unsrer Bestimmung nichts,

nichts, als eine Stelle des Cicero, der ihn zugleich mit diesen Künstlern anführt, ohne jedoch zu sagen, ob er auch zu der nehmlichen Zeit gelebt habe: was diese Stelle mit mehrerer Gewißheit zu behaupten erlaubt. ist dieß, daß er ihnen wenigstens gleich war, wenn er auch nicht zu ihren Zeiten lebte; und das Zeugniß Cicero's wird vom Zeugniße Lucians unterstützt. Zu dessen Zeiten sahe man noch in Rom ein Gemälde des Aetion, welches die Hochzeit Alexanders und Roxanens vorstellte. Das Zimmer war von der größten Schönheit, eben so wie das Bette, auf welchem Roxane mit zur Erde niedergeschlagenen Augen saß: dieser Ausdruck malte zu gleicher Zeit die Schamhaftigkeit der jungen Braut, und die Ehrfurcht, welche ihr der Held einflößte. Ein Amor, welcher hinter Roxanen stand, raubte ihr lächelnd ihren Schleier, und zeigte sie ihrem Gemal: ein andrer nahm einen von den Sandalen des Fürsten, gleich als ob er ihn einladen wollte, Platz auf dem Bette zu nehmen; ein dritter faßte ihn bei dem Mantel, und zog ihn nach Roxanen zu. Alexander überreichte der Prinzessin eine Krone. Hephestion hielt die hochzeitliche Fackel, und stützte sich auf einen Jüngling von einer großen Schönheit, welcher den Hymen vorstellte. Die ganze Scene athmete Frölichkeit, alle Amors lächelten. Sie spielten mit den Waffen Alexanders: man sahe zween von ihnen, welche seine Lanze trugen; sie krümmten sich unter der Last, wie Arbeiter, welche einen Balken tragen: zween andre zogen einen dritten, welcher unter dem Helme stak, gleich als ob sie den Held selbst im Triumph aufführten: noch ein andrer hatte sich unter dem Panzer versteckt, um sie zu erschrecken, wenn sie bei ihm vorbeigehen würden. Aetion setzte dieß Gemälde bei den Olympischen Spielen aus, und Proxenides, der dieß Jahr Richter der Spiele war, ward so entzückt von dieser Arbeit, daß er dem Künstler seine Tochter gab.

Lucian schließt blos, daß das Kind, auf welches sich Hephestion stützte, ein Hymeneus gewesen sei, und er bemerkt, daß der Name dieser Figur nicht dabei gestanden habe. Sonach beobachteten die Griechen selbst in dem schönsten Zeitalter

der Kunst, die barbarische Gewohnheit, auf die Gemälde die Namen der Personen zu schreiben, welche darauf vorgestellt waren. Man findet diesen Gebrauch noch auf einem Gemälde von Herkulanum, einem Werke Alexanders von Athen.

Plinius bemerkt, daß Apelles und seine Zeitgenossen nebst allen ihren Vorgängern sich mit vier Farben beholfen hätten: mit der weissen, rothen, gelben und schwarzen. Sie bedienten sich zur rothen des Zinnobers von Pontus; Hr. Falconet bemerkt, Polygnotus habe mit diesen vier Farben den Purpur verbunden, aber das hieß nur ein neues Roth hinzufügen: es könnte selbst seyn, daß Polygnotus nur des Zinnobers sich bedient hätte, um das purpurne Gewand der Helena darzustellen.

Ich kann kaum glauben, daß hier die Erzählung des Plinius vollständig genug sei. Indem er den alten Malern Griechenlands vier Farben beilegt, legt er ihnen in der That nur zwo bei; denn das Schwarze ist nichts als die Beraubung des Lichts, und mithin aller Farbe, das Weisse blos die Darstellung des Lichtes. Er hält Künstler, deren Geschicklichkeit er rühmt, für viel ärmer in den Mitteln, deren sie sich bedienten, als die Arbeiter, welche in Egypten die Bandeletten um die Mumien malten. In Wahrheit, diese gebrauchten wenigstens vier wirkliche Farben; die Blaue, die Rothe, die Gelbe und die Grüne. Ich wäre also, dem Ansehen des Plinius ohngeachtet, wohl geneigt zu glauben, daß Polygnotus und seine Zeitgenossen von diesen vier Farben Gebrauch gemacht, und mit ihnen die weisse und schwarze verbunden hätten. Aus diesen einfachen Stoffen konnte eine große Anzahl von Vermischungen entstehen, welche den Malern zwar nicht erlaubte so wie Titian zu koloriren, aber ihnen doch wenigstens vergönnte, die der Farbe eignen Wirkungen hervorzubringen.

Plinius stellt den Apelles und seine Zeitgenossen in die Zahl dererjenigen Maler, welche nur vier Farben gebraucht haben. Seine Versicherung streitet, oder steht wenigstens im Zweifel gegen eine Stelle des Cicero: „Die Schönheit der „Formen, sagt dieser Schriftsteller, und die Reinheit des Stri-

„ches

„ches ist es, was wir an den Werken des Zeuxis, des Polyg„notus, des Timanthes, und aller derer loben, welche nur „mit vier Farben gemalt haben: aber im Aetion, Nicomachus, „Protogenes und Apelles ist schon alles vollkommen.“ Similis in pictura ratio est, in qua Zeuxim, et Polygnotum, et Timanthem, et eorum qui non sunt vsi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus: at in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle, iam perfecta sunt omnia. (De clar. orat.)

Cicero liebte die Künste, er hatte in Griechenland die Werke großer Künstler gesehen, und von diesen Werken gekauft; ich will eben nicht sagen, daß er eine tiefe Kenntniß von den Künsten besaß; aber er war das, was man gemeiniglich einen Kenner nennt; dieß ist hinreichend zu der Untersuchung, mit der er sich beschäftigt. Er stellt also den Apelles und seine Zeitgenossen den alten Malern entgegen, welche nur mit vier Farben malten, und die weniger Maler als Zeichner waren, welche ihre Zusammensetzungen durch einige Farben erhoben. Ich dürfte wohl seinem Urtheile mehr trauen, als dem des Plinius; dieser liebte vielleicht die Künste wenig, ward blos dadurch veranlaßt von ihnen zu reden, weil er von Substanzen handelte, deren sich die Künstler bedienten, und fieng noch vielleicht nicht eher an sich ein wenig mit den Künsten zu beschäftigen, als bis er auf den Theil seines Buches gekommen war, wo er glaubte, davon reden zu müssen.

Man kann hieraus schließen, daß die Maler kurze Zeit nach dem Parrhasius und Zeuxis aufhörten sich mit vier Farben zu begnügen.

27) **Philoxenes**, Schüler des Nikomachus, zeichnete sich durch große Zusammensetzungen aus und suchte an Fertigkeit seinen Meister zu übertreffen.

28) **Perseus**, Schüler des Apelles, würde, zu weit entfernt von dem Talent seines Meisters, in die Vergessenheit gefallen seyn, wenn dieser große Maler ihm nicht die Schriften zugeeignet hätte, welche er über seine Kunst schrieb.

29) Cte-

29) Ctesilochus, ein andrer Schüler des Apelles, ist blos durch die Eigenheit des Sujets von einem seiner Gemälde bekannt. Er kam auf den Einfall, den Jupiter darzustellen, wie er vom Bacchus entbunden wird. Der Gott schien wie eine Frau zu wimmern, welche in Geburtsschmerzen liegt, und die Göttinnen verrichteten bei ihm die Dienste der Hebammen.

30) Aristolaus, Sohn und Schüler des Pausias, war in der Zahl der strengsten Maler; dieß setzt voraus, daß er mit der Reinheit der Formen eine große Einfachheit der Zusammensetzung verband: auch wählte er vorzüglich nur zu seinen Sujets Darstellungen von heroischen Personen, welche dem Vaterlande ein kostbares Andenken hinterlassen hatten, wie z. B. Theseus, Epaminondas, Pericles. Seine Gemälde waren gewöhnlich nur von einer einzigen Figur. Indessen ist doch ein Stieropfer bekannt.

31) Mechophanes war ebenfalls ein Schüler des Pausias. Man tadelte an ihm Härte in der Farbe; aber er ersetzte diesen Fehler durch eine Fertigkeit, welche nur von den Künstlern gewürdigt werden konnte.

32) Sokrates. Wir können nicht mit Gewißheit behaupten, daß er in diesen Zeitpunkt gehört: wir stellen ihn hier auf, weil Plinius ihn nach dem Mechophanes anführt.

33) Artemon. Wenn wir ihn hier aufstellen, so geschieht dieß nur darum, weil uns Plinius berichtet, daß er die Königin Stratonice gemalt habe; wir setzen voraus, daß er sie bei ihren Lebzeiten gemalt habe, und daß diese Stratonice die war, welche Seleukus 300 Jahr vor unserer Zeitrechnung heirathete.

Die berühmtesten seiner Werke waren die, welche nach Rom gebracht, und in den Säulengang des Oktavius gestellt wurden. Sie stellten den Herkules dar, der auf dem Berge Oeta, das was er sterbliches besaß, abgelegt hatte, und mit Bewilligung der Götter den Himmel betrat, und die Geschichte des Laomedon nebst dem Neptun und Herkules.

34) **Clesides** war kein Maler der ersten Klasse; aber man hat Ursache zu glauben, daß er nicht ganz entblößt von Talente war.

35) **Theodorus**, Zeitgenosse des Demetrius und wahrscheinlich der, dem Diogenes Laertius Athen zum Vaterlande giebt.

36) **Nealces**, Zeitgenosse des Aratus, Chefs des Achaeischen Bundes, war fast drittehalb Jahrhundert vor der gewöhnlichen Zeitrechnung in Flor.

37) **Leontiskus** ist nur durch die Sujets von zwei seiner Gemälde bekannt, wovon das eine eine Harfenspielerin, das andre den siegenden Aratus mit einer Tropaee darstellte. Wir nehmen an, daß er fast zu eben der Zeit lebte, als der, dessen Siege er verewigte.

38) **Erigonus** war ein bloßer Farbenreiber bei dem Nealces. Er machte genug Fortschritte in der Kunst, um einen Schüler zu bilden, der zu seiner Zeit berühmt war, obgleich der Name seiner Arbeiten ganz und gar verlohren gegangen ist. Dieser Schüler hieß Pausias. Das Beispiel des Erigonus ist merkwürdig, weil es beweißt, daß das Talent das Gesetz zum Schweigen bringen konnte, welches sonst nur Männern von ausgezeichnetem Stande erlaubte, sich der Malerei zu widmen. Das Gesetz war an sich selbst weise; es würde aber grausam gewesen seyn, wenn es nie einer Ausnahme fähig gewesen wäre.

39) **Euphranor**, aus dem Isthmus von Korinth. Plinius setzt ihn in den ersten Rang unter den Malern, welche nach dem Pausias in Flor waren; unbestimmt genug, weil mehr oder weniger Zeit nach dem Pausias verflossen seyn konnte, ehe sich ein Maler von großem Talente zeigte. Nach den Ausgaben des Plinius blühte Euphranor in der 104ten Olympiade, deren erstes Jahr das 304te vor unsrer Zeitrechnung ist: eine fehlerhafte Zeitrechnung, weil Nicias, der Schüler des Antidotus, der den Euphranor zum Meister hatte, zu der nehmlichen Zeit lebte, als Attalus: der erstere Attalus aber nahm den Titel eines Königs von Pergamus 241 Jahre vor unserm Zeitalter in der

134sten

134sten Olympiade an. Hr. Falkonet hat bemerkt, daß dieser Zeitpunkt in den Ausgaben des Plinius falsch war. S. seine Anmerkungen zum 35sten Buche des Plinius.

Dieser Künstler hat die Handschrift des Plinius auf der Bibliothek zu St. Petersburg zu Rathe gezogen: man ließt da olympiade centesima quinquagesima prima. Ich finde am Rande der Ausgabe des Plinius von Dalecamp die Lesart einer andern Handschrift, welche hat olympiade scilicet quinquagesima prima. Es ist wohl gewiß, daß Euphranor nicht in der 51sten Olympiade hat leben können; sonach ist es klar, daß das Wort scilicet die Stelle des centesima eingenommen hat, und daß diese Handschrift einstimmig mit der von St. Petersburg den Euphranor in die 151ste Olympiade setzt.

Die Wahrheit dieser Lesart wird durch die Erzählung des Plinius bestätigt. Er erzählt, daß Attalus dem Nicias eines seiner Gemälde habe abkaufen wollen. Es ist wenigstens sehr wahrscheinlich, daß dieser Attalus, der Liebhaber der Künste, der nehmliche war, welcher zu der Zeit der Eroberung von Korinth lebte, und der einen sehr hohen Preiß an ein Gemälde des Aristides von Theben wendete, welches von dem geplünderten Gute dieser Stadt herstammte, und das Mummius wegnahm. Korinth ward 146 Jahr vor unsrer Zeitrechnung, im dritten Jahre der 158sten Olympiade zerstört.

Nicias war also beinahe 140 Jahre vor unsrer Zeitrechnung in Flor; und folglich konnte Euphranor, der Meister des Antidotus, dessen Schüler Nicias war, alle seinen Ruhm fast 36 Jahre eher einärndten, das ist, 176 Jahre vor unsrer Zeitrechnung; dieß kömmt mit dem ersten Jahre der 151sten Olympiade überein. Die Lesart der Ausgaben des Plinius muß also nach den von uns angeführten Handschriften, und nach der Erzählung des Plinius selbst verbessert werden.

Quintilian führt nach den größten Malern des Alterthums, und selbst nach dem Apelles, endlich auch den Euphranor an, den er als einen Mann betrachtet, welcher die Kunst bis auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht habe;

er geht in der Folge in das Detail der römischen Redner, und endigt mit der Erwähnung des Cicero, der es zur Vollkommenheit in der Redekunst brachte, und den er mit dem Euphranor vergleicht. Aus dieser Stelle ergiebt sich, daß die Kunst zu malen zur Zeit des Apelles noch nicht zur Vollkommenheit gelangt war, und daß es Euphranor ist, welcher zuerst alle die Stücke mit einander verbunden hat, welche ihre Vervollkommnung ausmachen, so wie Cicero bei den Römern zuerst alle die Stücke verknüpfte, welche die Beredtsamkeit ausmachen. At M. Tullium non illum habemus Euphranorem circa plurium artium species praestantem, sed in omnibus, quae in quoque laudantur, eminentissimum? (Inst. Orat. l. 12. c. 10) Diese Bemerkung hat schon vor uns Hr. Falkonet gemacht.

Nie war ein Künstler gelehriger, nie arbeitsamer als Euphranor. Maler und Bildner zugleich, zeichnete er sich in allen Gattungen aus, und blieb immer sich selbst gleich. Er scheint zuerst die Würde der Helden ausgedrückt, und zur gänzlichen Vollkommenheit gebracht zu haben. Das sagt wenigstens Plinius, wenn man unter dem Worte symmetria, welches er gebraucht, das verstehen muß, was wir Proportion nennen: aber ich glaube, daß in der Bedeutung des Wortes symmetria eine leichte Nüance liegt, welche uns entgeht, und die es von den Wörtern commensus, proportio u. s. f. unterscheidet. Die Nüancen unter dem Sinne der Wörter, welche einerlei Bedeutung zu haben scheinen, werden in den alten Sprachen den Gelehrten immer eine Ursache zum Verdrusse seyn.

Plinius bemerkt, Euphranor mache die Körper ein wenig zu dünne, und die Köpfe ein wenig zu stark; das würde ein Fehler wider die Proportion seyn. Wollte man es wagen das Wort sed aus dem Texte wegzulassen, so würde man dann freilich lesen, daß Euphranor seinen Figuren Leichtigkeit, seinen Köpfen Majestät zu geben wisse; das würde denn ein Lobspruch seyn. Er hat über die Symmetrie und über die Farben geschrieben.

Die

Die Werke des Euphranor, deren Sujets uns aufbehalten worden sind, waren die zwölf Götter, berühmte Gemälde zu Ephesus, welche den Ulysses abbildeten, wie er sich närrisch stellte, und an seinen Pflug einen Ochsen nebst einem Pferde spannte; Männer in Mänteln, in Nachdenken vertieft; einen General, welcher seinen Degen in die Scheide steckte; er hat auch die Thaten der Athenienser bei Mantinea gemalt, ein Werk voll Begeisterung; ferner eine Juno, deren Haarschmuck man bewunderte, und unter einem Säulengange von Athen die Demokratie, das Volk, und den Theseus. Ich weiß nicht, ob dieß der Theseus ist, welchen er mit dem des Parrhasius verglich, indem er sagte, der seinige wäre mit Rosen, der andre mit Fleisch ernährt worden.

40) Cydias von Cythnos. Man kann sein Talent nur nach dem hohen Preise schätzen, den Hortensius an eines der Gemälde dieses Malers wendete, und nach der Ehre, welche Agrippa dem nehmlichen Gemälde erwieß, indem er es unter dem Säulengange des Neptun aufstellte, zum Andenken an seine Siege auf der See. Es stellte die Argonauten dar. Die Maler verdanken dem Cydias eine neue rothe Farbe: diese Erfindung ward ihm durch halb verbrannten Ocker an die Hand gegeben, den er in einer vom Feuer verzehrten Werkstatt fand.

41) Heraclides aus Mazedonien, hatte wie Protogenes mit Schiffmalen angefangen, und wenn er nicht das Talent des Protogenes erreichte, so erhob er sich wenigstens zu dem Range der Maler, welche angeführt zu werden verdienten. Alles was man von ihm weiß, ist dieß, daß er nach der Persischen Gefangenschaft eine Freistatt zu Athen suchte.

42) Methrodorus lebte in Athen zu der nehmlichen Zeit, als Heraklides. Er war zugleich Maler und Philosoph, und genoß in diesen beiden Stücken eines großen Ansehns. Dieß ist das Zeugniß, das ihm Plinius giebt, der ihn auch allein der Nachwelt bekannt gemacht hat.

43) Antidotus, Schüler des Euphranor, hatte mehr Fertigkeit als Fruchtbarkeit. Seine Farbe war rauh. Man hatte von ihm einen Krieger, der sich seines Helms zum Streite bediente,

bediente, einen Kämpfer, und einen Flötenspieler, ein Gemälde, welches unter der kleinen Anzahl der bessern Produkte der Kunst gerühmt wird.

44) Nicias, Sohn des Nikomedus, erhielt seinen Unterricht von dem Antidotus, der noch mehr durch die Talente eines solchen Schülers, als durch seine Arbeiten berühmt ward. Er malte die Frauen mit viel Sorgfalt; er beobachtete die Wirkungen des Schattens und des Lichtes, welches die Hauptpartieen beim Helldunkel sind; man muß seine Werke gesehen haben, um zu wissen, ob er das Helldunkel bis auf das Ideal brachte, welches die Künstler die Magie dieser Partie der Kunst nennen: er wußte auch den Gegenständen Erhöhung zu geben, und sie gleichsam von dem Gemälde losgehen zu lassen, ein Talent, welches mit dem Helldunkel zusammenhängt.

Plinius zweifelt, ob es dieser Nicias, oder ein andrer Maler dieses Namens sei, welcher in der 112ten Olympiade lebte: dieser Zweifel ist ganz eigen in dem Munde eines Mannes, der den Nicias zu einem Zeitgenossen des Attalus macht. Er behauptet auch, Nicias habe die Marmorstatuen des Praxiteles mit einem Firniß überzogen; aber wie hätte er zu gleicher Zeit Zeitgenosse des Praxiteles und Attalus seyn können? Ein Maler, wie Nicias, der 60 Talent für eines seiner Gemälde ausschlug, müßte wohl von einer seltnen Höflichkeit gewesen seyn, wenn er sich zum Lackiren der Statuen des Praxiteles aufgeworfen hätte. Man muß also zugeben, daß es wenigstens zween Maler gab, welche den Namen Nicias führten; einen, welcher sich durch das Talent auszeichnete, und einen andern, der zwar geringer war, aber doch in dem Lackiren der Statuen exzellirte, so daß Praxiteles gestand, diejenigen unter seinen Arbeiten, die ihm am meisten gefielen, wären die, welche Nicias lackirt hätte.

Nicias hatte sein Grabmal zu Athen unter den Denkmälern derer, welche die Republik dieser Ehre würdig achtete. Dieser Künstler, sagt Pausanias, war allen Malern seiner Zeit an Geschicklichkeit, die Thiere zu malen, überlegen. Auch wissen wir, daß er die Nemea auf einem Löwen sitzend gemalt,

daß

daß er auf dem Denkmal bei Tritia, welches er mit Malereien zierte, Jagdhunde dargestellt hat, und eine Stelle des Demetrius Phalereus berichtet uns, daß er sehr gern Gefechte zu Pferde darstellte. Er malte in enkaustischer Malerei, und wählte diese Gattung der Malerei zu dem Gemälde der Nemea.

Nach dem Plutarch war es nicht Attalus, sondern Ptolemäus, der die Beschwörung der Schatten durch Ulysses, ein Gemählde des Nicias, von ihm für sechzig Talente kaufen wollte. Dann könnte dieser Maler der nehmliche seyn, den Plinius unter der 112ten Olympiade findet; dann würde es nicht unmöglich seyn, daß Euphranor in der 104ten Olympiade gelebt habe. Aber Euphranor würde hiernach älter als Apelles seyn, und das zu glauben verbietet die Stelle des Quintilians, welche wir angeführt haben. Plinius sagt selbst, daß Euphranor erst nach dem Pausanias erschienen sei.

45) **Omphalion** war der Sklave des Nicias gewesen, und von ihm auf eine unerlaubte Art geliebt worden. Hier findet sich also, wider die zu allgemeine Behauptung des Plinius, ein Sklave, der die Malerei ausübte, und der sich darinnen auszeichnete: ein neues Beispiel, welches beweißt, daß das Talent dem Gesetze Stillschweigen auferlegt. Man sieht zu Messena eine große Anzahl von den Werken des Omphalion: die meisten stellen Könige vor, welche in Messenia regiert haben.

46) **Athenion**, Schüler des Glaucion von Korinth. Der einzige Grund, warum wir ihn hierhersetzen, ist, weil Plinius ihn nach dem Nicias nennt; denn außerdem zeigt er nicht an, in welcher Zeit Meister und Schüler lebten.

47) **Timomachus** von Byzanz war der Zeitgenosse des Julius Cäsar. Er verfertigte für diesen Diktator einen wüthenden Ajax, und eine Medea, welche ihre Kinder umbringt, ein Sujet, welches Plutarch verwarf, ohne Zweifel, weil die Griechen nicht wollten, daß die Kunst wilden Handlungen gewidmet seyn sollte. Cäsar bezahlte diese beiden Gemälde mit 80 Talenten, 360 tausend Livres nach französischer Münze. Eine so beträchtliche Summe, welche einem noch lebenden

benden Maler für zwei Gemälde gegeben ward, beweißt, daß der Künstler einer hohen Achtung genoß, und daß man die Ausartung der Kunst in den letzten Zeiten der römischen Republik noch nicht ahndete: denn man hätte sich um den nehmlichen Preiß alte Gemälde verschaffen können. Die Medea des Timomachus ist von Griechischen Dichtern gepriesen worden, deren Werke in der Anthologie sind; eins von ihnen berichtet uns, daß dieß Gemälde in enkaustischer Malerei verfertigt war. Der Verfasser starb, ehe es ganz vollendet war. Für sein Meisterstück hält man eine Gorgone.

Maler in Gattungen.

48) **Pyreicus**, Plinius sagt, daß wenig Maler ihm vorgezogen zu werden verdienten. Er glaubt nicht, daß dieser Künstler sich dadurch herabgesetzt habe, daß er niedrige Sujets wählte, weil er der Niedrigkeit dieser Sujets ohngeachtet sich doch einen großen Namen erwarb.

49) **Serapion** verfertigte große Gemälde: aber er stellte nichts dar als Verzierungen, Gebäude, und wußte nicht die Figur zu malen.

50) **Callicles**, Maler im Kleinen. Seine Gemälde hatten nicht mehr als vier Finger in der Ausdehnung: aber er hatte so viel Talent, daß er dem Euphranor an Ruhm nichts nachgab.

51) **Calaces, Colaces, Colates** oder **Calades**, denn auf alle diese Arten findet man seinen Namen geschrieben, malte komische Sujets im Kleinen. Man glaubt, er sei von Athen.

52) **Dionysius** war Maler im Kleinen. Seine Werke füllten die Kabinetter mit Gemälden an. Er malte nichts als Menschen, und lebte in dem letzten Jahrhunderte vor der gewöhnlichen Zeitrechnung.

Malerinnen.

53) **Timarete**, Tochter Mikon des jüngern, den man nicht mit dem ältern Mikon verwechseln darf, ob er gleich eben-

falls

falls alt war. Timarete hat die Diane gemalt, auf einem Gemälde, welches zu Ephesus war.

54) Irene, Tochter des Cratinus, Malers und Schauspielers, dessen Alter unbekannt ist. Plinius redet von einem jungen Mädchen, welches sie zu Eleusis gemalt habe, aber ich glaube nicht, daß er den Griechischen Schriftsteller, dem er folgt, mit Genauigkeit übergetragen hat. Man weiß daß Eleusis ein den Mysterien der Ceres geheiligter Ort war: dieß läßt mich muthmaßen, daß Irene hier die Proserpina gemalt habe, welche die Griechen oft mit dem Worte κόρη bezeichneten, das auch ein junges Mädchen, eine Jungfrau bedeutet. Der Ort, wo sich das Werk der Irene fand, scheint anzuzeigen, daß sie in Achtung stand. Man wählt selten unbekannte Künstler, zur Ausschmückung berühmter Tempel.

55) Calypso hat einen Greis, und einen Charlatan, Theodorus genannt, gemalt.

56) Alcistene hat einen Tänzer gemalt.

57) Aristarete war die Tochter und Schülerin eines Malers, der sich Nearchus nennte, und der nur durch sie bekannt worden ist. Man kennt von ihr einen Aeskulap.

58) Anaxandra war die Tochter des Malers Nealces. Man weiß nichts mehr von dieser Künstlerin.

59) Lala blühte in der Jugend des Varro, und folglich zu Anfange des letzten Jahrhunderts vor unsrer Zeitrechnung. Sie war von Cizikus: sie verheirathete sich nie, und Plinius nennt sie die ewige Jungfrau. Sie malte mit dem Pinsel, und arbeitete auch mit dem Stichel in Elfenbein. Sie scheint blos Portraits gemalt zu haben, und sie war besonders in Frauenzimmerportraits glücklich; sie machte das ihrige vermittelst des Spiegels. Es malte niemand mit mehrerer Fertigkeit, und sie verband mit einer außerordentlichen Leichtigkeit so viel Kunst, daß sie ihre Werke theurer, als alle Maler ihrer Zeit, bezahlt bekam.

60) Olympias; alles was man von ihr weiß, ist, daß sie eine Schülerin hatte, die sich Autobule nennte; und dieß ist so viel als nichts, weil Meisterin und Schülerin uns

nur

nur durch ihre vom Plinius aufbehaltenen Namen bekannt sind.

Malerei bei den Römern.

Wir haben gesehen, daß die Künste vor der Erbauung Roms in Etrurien waren gebildet worden, und daß sie sehr früh in Latium bekannt wurden, es mag nun diese Provinz ihre eignen Künstler gehabt, oder hetrurische zu sich gerufen haben. Man darf sich also nicht wundern, wenn zu einer Zeit, wo die Kunst in Griechenland noch in der Wiege gewesen zu seyn scheint, Rom seinen Königen Statuen errichtete, wenn es zu der Zeit des ältern Tarquin den Augur Attus Navius mit einer Statue beehrte, wenn es in den ersten Zeiten der Republik dem Horatius Cocles, und zu den Zeiten der Dezemvirs dem Hermodorus eine errichtete. Es bediente sich damals hetrurischer oder lateinischer Künstler: aber nach der Unterjochung von ganz Italien ließen die Römer dieses Land wild, wie sie selbst, werden.

Im 259sten Jahre Roms, 494 Jahre vor unsrer Zeitrechnung, weihete Appius Claudius in dem Tempel der Bellona Schilder (Clypeos) welche mit den Portraits seiner Familie bedeckt waren: dieß Beispiel fand Nachahmer; es fanden sich selbst Römer, welche ähnliche Bildnisse in ihre Häuser stellten. Diese Schilder waren nicht gemalt, sondern in Basrelief gebildet: wenn man aber Basreliefs verfertigen kann, so kann man auch Malereien verfertigen, wenigstens Malereien von einer einzigen Farbe.

61) Wenn die Römer Künstler anstellten, so schätzten sie doch die Künste nicht genug, als daß sie hätten suchen sollen, selbst Künstler zu werden. Unterdessen glaubte im 450sten Jahre Roms, 303 Jahre vor unsrer Zeitrechnung, ein **Fabius** nicht, den Adel seines Hauses herabzusetzen, wenn er die Malerei ausübte, ein Umstand, der ihm den Zunamen **Pictor** verschafte, der auch seinem Hause blieb. Er malte den Tempel des Heils, und seine Werke subsistirten bis auf die Zeit, da der Tempel unter der Regierung des Claudius durch eine

Feuersbrunst zerstört ward. Es ist ein bemerkungswerther Umstand, daß ein und eben der Mann der erste Maler und der erste Geschichtschreiber in seinem Lande war.

62) Das Beispiel des Fabius Pictor reizte seine Mitbürger nicht an, ihm nachzuahmen. Anderthalb Jahrhunderte verfloßen, ohne daß man einen Römer sich mit der Malerei beschäftigen sah. Endlich malte der tragische Dichter Pacuvius, Neffe des Ennius von mütterlicher Seite, den Tempel des Herkules auf dem sogenannten forum boarium. Der Ruhm, den er sich durch seine dramatischen Arbeiten erworben hatte, verbreitete einigen Glanz über die Kunst, die er auszuüben würdigte, verschaffte ihm aber doch noch nicht so viel Achtung, daß ädle Hände (dieß ist der Ausdruck des Plinius) sich ihr hätten widmen wollen. Wenn es also noch von Zeit zu Zeit einige Maler in Rom gab, so waren dieß entweder Sklaven oder Menschen von niedrigem Stande.

Man muß gestehen, daß Fabius Pictor und Pacuvius keine so großen Maler waren, daß sie den Enthusiasmus der Nation zu Gunsten der Kunst, mit der sie sich ergötzten, hätten erwecken können. Die Malereien des Fabius waren Arbeiten oder vielmehr Erholungen seiner Jugend; die vom Pacuvius die Vergnügungen seines Alters; die Malerei ist eine schwere Kunst, welche den Menschen ganz verlangt: dem Liebhaber, der sich nur so wie im Vorbeigehen mit ihr beschäfftigt, kann sie angenehme Augenblicke, aber nie große Wirkungen verschaffen.

Fabius mag sich nun den Zunamen Pictor selbst gegeben, oder ihn von andern bekommen haben, man muß deshalb nicht glauben, daß dieser Beinamen für ihn ein Ehrentitel war. Vielleicht ward er ihm gar als ein Spottname, als eine Art von Tadel gegeben. Dieß kann man aus einer Stelle des Cicero abnehmen. „Sollte man nicht glauben, sagt der „Redner, daß, wenn man dem Fabius, einem Mann aus „einer sehr berühmten Familie, einen Ehrentitel gegeben hätte, „weil er sich der Malerei widmete, daß sich da unter uns eine

„große

„große Anzahl von Polycleten und Parrhasien würde erhoben „haben? die Ehre nährt die Künste: die ganze Welt wird „durch den Ruhm erregt, sich darinnen zu üben: aber sie er„matten bei allen Völkern, die sie nicht in Werth halten." (Tusc. lib. I.) Kann man deutlicher sagen, daß die Künste bei den Römern verachtet worden sind?

63) **Arellius** war in Rom wenige Zeit vor dem August berühmt. Sein Name scheint anzuzeigen, daß er ein Römer war, und sein Metier, aus einem Grunde, den wir eben angeben werden, daß er von einem dunkeln Herkommen war. Der Ruhm, den ihm Plinius zuschreibt, beweißt, daß er Talent haben, oder wenigstens in dem Rufe seyn mußte, es zu haben. Der nämliche Schriftsteller macht ihm einen harten Vorwurf, daß er die Göttinnen nach den wechselnden Gegenständen seiner Liebschaften geformt, und sonach eben so viele Portraits von Buhlschwestern als Gemälde verfertigt habe: warum hat er nicht den größten Künstlern Griechenlands den nämlichen Vorwurf gemacht?

64) **Ludius**, Zeitgenosse des Augusts. Es war dieß ein Maler von Prospekten, von Seeküsten, von Landschaften, die er mit Figuren begleitete. Er kam zuerst auf den Gedanken, auf Mauern, Landhäuser, Säulengänge, Haine, Wälder, Hügel, Seen, Wasserfälle, Flüsse, Küsten zu malen. Er stellte hier Leute vor, welche spatzieren gingen, andre, welche schifften, andre, welche auf Eseln oder Fuhrwerken auf die Landhäuser reiseten. Er malte Fischer, Vogelsteller, Jäger, die sich mit der Weinlese beschäfftigten; man sahe auf seinen Gemälden Männer, welche in morastigen Gängen, die zu den Landhäusern führten, Frauenzimmer auf ihren Schultern trugen. Er malte auch Meerufer. Im allgemeinen waren seine Erfindungen fein und angenehm.

65) **Quintus Pedius.** Dieß ist ein römischer Maler, oder wenigstens ein Schüler der Malerei von einem sehr berühmten Herkommen. Er war Urenkel des C. Pedius, eines Mannes, der Konsul, und mit den Ehrenzeichen des Triumphs

gezieret war, und den Julius Cäsar seinen Erben zugleich mit dem August nannte. Da er von Geburt stumm war, so gab der Redner Messala, aus der Familie des Großvaters von dem jungen Menschen, den Rath, ihn in der Malerei zu unterrichten, und dieser Vorschlag ward von dem August gebilligt. Pedius machte schon große Fortschritte, als er starb. Dieses Beispiel beweiset nicht, daß die Malerei damals in Rom geschätzt worden sey, da man sie noch als ein Handwerk betrachtete; es kam weniger darauf an, dem jungen Stummen, und zu Geschäfften in der Gesellschaft untauglichen Menschen einen Stand auszusuchen, als eine Beschäftigung für ihn zu finden, mit der er seine Zeit hinbringen konnte.

Da sich indessen der Geist der römischen Nation unter der Herrschaft der Kaiser sehr veränderte, so läßt sich glauben, daß das Metier der Künstler damals mehr Achtung erlangte. In den Zeiten der Republik wurden die Römer einzig durch den Geist der Freiheit, und der Eroberung beseelt: da diese beiden Leidenschaften geschwächt wurden, so konnte die Neigung für die Künste in ihrer Seele Eingang finden. Man unterstand sich ohnstreitig unter der Regierung des Nero nicht, die Künste zu verachten, da sich dieser Kaiser eine Ehre daraus machte, selbst ein Künstler zu seyn.

66) **Amulius**: die Gravität dieses Künstlers, der die Toga selbst bei seiner Arbeit nicht ablegte, läßt glauben, daß er von keinem gemeinen Stande war. Der nämliche Wohlstand, den er bei seiner Person beobachtete, zeigt sich auch in seinen Werken: es war ein zugleich ernsthafter und glänzender Maler. Ich weiß nicht, warum ihn Plinius einen Maler niedriger Gegenstände, humilis rei pictor, nennt, da er unter seinen Arbeiten von einer Minerva spricht, welche den Zuschauer von allen Seiten ansahe, wo man sie betrachtete. Die Darstellung der weisesten, mächtigsten, und einer der schönsten unter den Göttinnen ist nun doch wohl kein niedriges und gemeines Sujet. Amulius widmete der Malerei jeden Tag nur einige Stunden. Man sahe wenig von seinen Gemälden, weil

weil er immer von dem Nero beschäfftigt wurde, und der prächtige Pallast dieses Fürsten war das Gefängniß für das Talent dieses Künstlers.

67) **Turpilius** Römischer Ritter, gebürtig von Venetia. Man sah von ihm schöne Gemälde zu Verona. Er malte mit der linken Hand.

68) **Antistius Labeo** war Prätor und selbst Prokonsul der Narbonensischen Provinz gewesen. Er suchte seinen Ruhm in kleinen Gemälden, welche er verfertigte: aber dieß Talent, auf welches er stolz war, und das nicht beträchtlich gewesen zu seyn scheint, zog ihm nichts als Spott und Verachtung zu. Er starb unter dem Vespasian in einem sehr hohen Alter.

69) **Cornelius Pinus** malte in dem Tempel der Ehre und der Tugend, welchen Vespasian wieder aufbauen ließ.

70) **Accius Priscus** übte in dem nämlichen Tempel seine Talente für die Malerei. Er kam den Alten näher, als sein Nebenbuhler

Da wir von der Malerei bei den Römern reden, so dürfen wir das kolossalische Gemälde des Nero nicht übergehen. Dieser Kaiser hatte sich in dem Verhältniß von ein hundert und zwanzig Fuß auf Leinwand malen lassen. Dieß gigantische Gemälde ward durch einen Wetterstral verbrannt. Der Graf von Caylus, und nach ihm der Ritter von Jaucourt konnten nichts üblers wählen, als dieß Stück, um die Kunst zu malen bei den Alten zu erhöhen. Es war, sagen sie, ein Werk, das Michel Angelo allein hätte aufnehmen, Corregio allein hätte ausführen können. Aber wenn der Erfolg dem Entwurfe der Arbeit nicht entsprochen hat, was für Grund ist denn noch zu diesen Lobsprüchen übrig? Plinius, der das Werk gesehen hat, sagt, es sey eine Schwachheit seines Jahrhunderts, nostrae aetatis insaniam. Wenn es nun bloß eine Schwachheit war, warum behauptet der Graf Caylus, man könne fast nicht zweifeln, daß dieses Werk gelungen sey,

 und

und man müsse es nicht blos als ein Meisterstück der Malerei, sondern als eine Sache betrachten, die wenig unter den Neuern zu erdenken und auszuführen fähig gewesen wären? Man kennt den Namen des Künstlers nicht, dem Rom diese Posse oder dieses Meisterstück verdankt: aber glaublich ist es, daß, wenn es ein Meisterstück gewesen wäre, Plinius den Namen seines Verfassers genennt haben würde. Wir wollen also lieber mit ihm annehmen, daß es eine Posse war.

Dieß ist das einzigemal, daß in dem Alterthume eines Gemäldes auf Leinwand gedacht wird.

Alphabetisches Verzeichniß der Maler des Alterthums.

Die Ziffern beziehen sich auf die chronologische Ordnung dieser Maler.

Aetion (26)

Alcisthenes. (56)

Amulius. (66)

Anaxandra (58)

Androcydes. (12)

Antidotus. (43)

Antiphilus. (24)

Antistius Labeo. S. Labeo.

Apelles. (18)

Apollodorus. (8)

Arellius. (63)

Aristaretus. (57)

Aristides. (17)

Aristolaus. (30)

Sokra-

Sokrates. (32)
Theodorus (35
Theon. (15)
Timanthes. (11)
Timaretus. (53)
Timomachus. (47)
Turpilius. (67)
Zeuxis. (9)

Betrachtungen über die Malerei der Alten.

Niemand wird es wagen den geringsten Zweifel gegen das Uebergewicht der Alten in der Bildnerkunst zu erheben; dieser Zweifel würde eine Lästerung seyn: aber die Eitelkeit der Neuern tröstet sich damit, daß sie den Künstlern Griechenlands das nämliche Uebergewicht in der Malerei streitig macht. Die kleine Anzahl von Denkmälern, welche uns von der antiken Malerei übrig geblieben sind, die wahrscheinlichen Schlüsse welche wir über diejenigen machen können, welche verloren gegangen sind, scheinen zu beweisen, daß, vorzüglich in der Zusammensetzung, die griechischen Maler nicht nach eben den Grundsätzen handelten, welche in unsern Schulen zum Gesetz worden sind: daher schließen wir daß diese Maler den unsrigen nicht beikommen: und wir sind noch sehr bescheiden, wenn wir nicht sagen, daß sie verachtungswürdig sind. Man kann, wenn man auf ähnliche Art urtheilen will, beweisen, daß Homer kein episches Gedicht zu machen gewußt habe, daß Sophocles, Euripides, und noch mehr Aeschylus keine Tragödien haben verfertigen können. Denn in der That, die Tragödien des Sophocles, des vollkommensten Tragikers unter den Alten, sind nicht weniger verschieden von den englischen oder französischen Trauerspielen, als die Gemälde des Apelles oder Protogenes sich von den Gemälden unsrer Schulen unterscheiden konnten.

Die vornehmste Ursache dieser Verschiedenheit ist diese, daß wir in allen Gattungen nicht weniger die Verwickelung, unter dem Namen des Reichthums zu behaupten suchen, als die Alten die Simplizität beobachteten: dieß beweisen unsre Trauerspiele, und unsre Gemälde, wenn wir sie mit den Gemälden und Trauerspielen der Griechen vergleichen.

Damit sagen wir nicht, daß die Griechen nicht anfangs auf den Gemälden Sujets, von einer großen Anzahl von Figuren zusammengesetzt, geliebt hätten: Polygnotus, einer ihrer ältesten Maler stellte theils die Einäscherung von Troja, theils den Ulysses in der Unterwelt vor: aber bald neigte sich ihr Geschmack zu der Simplizität, und ihre Maler behandelten gewöhnlich Sujets von nicht mehr als einer oder zwo Figuren, sehr selten von mehrern als von dreien oder vieren.

Ich glaube nicht, daß dieß geistreiche Volk sich ohne Grund für diese außerordentliche Simplizität sollte erklärt haben.

Homer hat in seinen Gedichten die Personen, die Handlungen, und selbst die Details dieser Handlungen gar sehr vervielfältigt: aber alle diese Personen und alle diese Handlungen beschäftigen den Geist des Lesers nicht auf einmal: er kann nur eine nach der andern sehen, nach dem Maaße, wie man die Verse des Dichters lieset, und man kann sagen, daß jeder von den Versen, welche eine Handlung oder eine Person darstellen, ein Gemälde ist, bei dem man verweilen kann: aber das Auge ergreift eine Malerei ganz und auf einmal, es will durch sie angezogen seyn, und ist es nicht, wenn sie ihm zwanzig, dreissig, hundert Figuren darbietet, die es nicht mit einem einzigen Blick überschauen kann, und die es doch alle überschauen will. Man kann sie gut gruppiren, man kann durch das Licht die Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand erregen; der Zuschauer will alles erkennen, was man ihm zeigt, und warum zeigte man es ihm denn, wenn man nicht wollte, daß er es erkenne? Ist das Werk gut, so wird er es nicht ohne Vergnügen durchlaufen; aber dieses Vergnügen wird mit einer

ner Ermüdung vermischt seyn, welche fast der gleicht, die man empfindet, wenn man eine Galerie, mit einer großen Anzahl von Gemälden ausgerüstet, durchläuft: man will sie alle sehen, aber man wünschte doch sich bei einigen aufhalten zu können, und zu der nämlichen Zeit fühlt man sich zu andern hingezogen: welche Mühe man sich auch giebt, man hat doch für jedes Stück nur eine zerstreute Aufmerksamkeit, und man würde einen ruhigern und reinern Genuß schmecken, wenn man in einem Zimmer wäre, wo man nur ein einziges Gemälde, oder wenigstens nur eine sehr kleine Anzahl von Gemälden zu betrachten hätte.

Neben diesen Bemerkungen über die Aufmerksamkeit der Zuschauer machten die Griechen noch andre über die Aufmerksamkeit der Künstler. Sie fühlten, daß der Maler, welcher in einem und demselben Werke eine große Anzahl von Figuren zu behandeln hätte, sie nicht alle mit einer gleich angewendeten Sorgfalt studieren könnte, und daß man folglich ein Stück haben würde, welches durch seinen Umfang in Erstaunen versetzte, das aber, in seinen Details betrachtet, in allen seinen Theilen einige Nachläßigkeiten verriethe. Diese Unschicklichkeit mußte ein Volk lebhaft fühlen, welches eine so große Liebe für das vollkommene Schöne hatte.

Wie in den schönsten Jahrhunderten der Kunst ihre Maler sich nur sehr selten Sujets wählten, die von einer großen Anzahl von Figuren zusammengesetzt waren, so sind sie auch wahrscheinlich nicht auf das gekommen, was wir die große Maschine nennen: ich zweifle stark, daß bei ihrer von der unsrigen so verschiedenen Façon diese für sie viel Annehmlichkeit gehabt habe; sie würden, glaube ich, wenig Geschmack an den großen Opfern gefunden haben, welche sie verlangt, und die zwar den Augen Vergnügen gewähren können, den Gedanken aber nichts zu thun geben. Wenn sie Gruppen in Schatten gehüllt, und andre in Dunst verloren gesehen hätten, so würden die Schönheiten, welche diese Gegenstände zu versprechen scheinen, und nicht zeigen, ihnen Unwillen verursacht, und dieser Unwille ihr Vergnügen gestört haben.

Wenn

Wenn ihre Grundsätze so beschaffen waren, so durften sie die Plane zu ihren Gemälden nicht sehr vervielfältigen, und ihre Zusammensetzungen in der Malerei mußten denen von der Bildnerkunst in Basrelief gleichen. Dieß ist es, was man wirklich bei mehrern antiken Malereien bemerkt, die wir noch haben; was man bei denen voraussetzt, welche nicht mehr da sind; und worinnen die, welche die Maler des Alterthums herabsetzen wollen, und die, welche den Ruhm dieser Künstler am meisten erheben, völlig übereinstimmen.

Die Alten hatten vielleicht bemerkt, daß die Malerei Täuschung hervorbringen kann, wenn sie Gegenstände darzustellen hat, welche einen oder zwei Fuß Vorsprung haben, daß aber die Täuschung unmöglich wird, wenn man viel weiter hervorspringende Erhöhungen, oder beträchtliche Vertiefungen ausdrücken will, weil die von einer ebnen Fläche zurückprallenden und alle von gleicher Entfernung ausgehenden Stralen, einen gleichen Grad von Stärke unter sich erhalten, so daß, die Fläche immer so erscheint, wie sie ist. Ueberzeugt, daß die Schwürigkeit unüberwindlich sei, werden sie nicht wider sie haben streiten wollen; und sie werden sie durch die Verminderung der Erhöhung und Vertiefung ihrer Zusammensetzungen zu verringern gesucht haben.

Sie thaten noch mehr: da sie die gemalten Figuren vollendet genießen wollten, so wie sie des Anblicks einer Statue genossen, so trugen sie sehr oft Sorge, daß auf einem und demselben Gemälde alle Figuren von einander abgesondert wurden, ein Umstand, der es ihnen leicht machte, ihnen mehr Erhöhung zu geben, und sie dem entfernten Auge des Zuschauers deutlicher darzustellen. Ich glaube diesen Grundsatz in der Zusammensetzung des größten Theils ihrer Basreliefs zu finden, welche fast eben so beschaffen seyn muß, wie die bei ihren Gemälden; ich glaube dieß in einer Stelle des Plinius angezeigt zu finden, wo dieser Schriftsteller sagt, daß Apelles dem Amphion in Rücksicht auf Disposition, und dem Asclepiodorus in Rücksicht auf Mensur weichen müsse, das ist, auf die

die Entfernung, welche sich zwischen jedem Gegenstande findet, quando quid a quo distare debet. Siehe den Abschnitt: Verwirrt. Dieser Grundsatz ist noch heller aufgestellt von dem Quintilian: er sagt, ein Gegenstand bedürfe keiner Erhöhung, wenn ihn nichts umgebe; und aus diesem Grunde ließen die Künstler einige Entfernung unter den Gegenständen, wenn sie deren mehrere auf einem einzigen Gemälde aufzuführen hatten, damit keine Schatten auf die Körper fielen. Nec pictura, in qua nihil circumlitum est, eminet; ideoque artifices, etiam cum plura in vnam tabulam opera contulerunt, spatiis distinguunt, ne vmbrae in corpora cadant. Inst. Orat. lib. 8. cap. 5.

Nach dieser uns so fremden Regel der Zusammensetzung zeichnete sich jede Figur in allen ihren Theilen mit der größesten Nettigkeit aus, und es war dem Künstler nicht erlaubt, sich die geringste Nachlässigkeit zu gestatten: alles mußte in seinem Werke schön seyn, weil hier nichts dem strengen Auge des Kritikers entgehen konnte.

So wie unterdessen die Neuern es jezuweilen wagen, sich dem von ihnen entworfnen Gesetze zu entziehen, dem Gesetz, piramidenförmig zu bilden, zu verbinden, zu gruppiren, und das, was sie Oeffnungen nennen, nicht in der Zusammensetzung zu lassen; eben so erlaubten sich auch die Alten, wenn sie es schicklich fanden, keine Entfernung unter ihren Figuren zu lassen. Man sieht sehr schöne Gruppen in antiken Mahlereien, und es ist durch Beispiele bewiesen, daß die Alten eben so gut zu gruppiren vermochten, als die Neuern. In einem Gemälde von Herkulanum, welches vielleicht die Erziehung des Achilles darstellt, bildet die Figur des Alten, welcher ein Kind über seinen Knieen hält, und die Figur der Frau, welche hinter ihm steht, eine sehr angenehme Gruppe. Das Gemälde eines Athenienſischen Malers, Alexander genannt, ein Werk aus der nämlichen Sammlung, mit einer einzigen Farbe auf Marmar gemalt, enthält fünf schöne zusammengesetzte Figuren, selbst nach den Ideen der Neuern, wenn nicht strenge Be-

obachter der klassischen Grundsätze drei Köpfe von gleicher Höhe davon verwerfen könnten. Drei dieser Figuren bilden eine Gruppe voll Anmuth; die beiden andern sind ohne allen Zwang mit einander verbunden; die Handlungen sind wahr und naiv, die Kleidungen leicht. Es ist sehr wahrscheinlich, daß dieses Stück aus dem Kabinet von Herkulanum die Kopie eines in dem goldnen Zeitalter der Kunst verfertigten einfarbigen Gemäldes war.

Das antike Basrelief, welches den Tod Meleagers vorstellt, kann uns eine Idee von der Manier der alten Maler in der Zusammensetzung geben; und diese Manier verdient von den neuern Malern aufgenommen zu werden, welche das Gezwungene fürchten. Die Figuren, an der Zahl sieben, sind schön gruppirt, und die ganze Einrichtung davon ist so schön, daß sie vom Poussin in seinem Gemälde der letzten Oelung aufgenommen worden ist.

Sonach war also das Gesetz, alle Figuren auf einem Gemälde von einander abzusondern, ein Schulprinzip, welches die Künstler nicht immer beobachteten, und wenn sie es für gut befanden, sich davon zu entfernen, so gaben sie uns in der Gattung guter Zusammensetzungen nichts nach. Was aber stürmische, leidenschaftliche, prächtige, theatralische Zusammensetzungen betrifft, so haben sie uns davon nicht ein einziges Beispiel gelassen, eben so wenig als Raphael, und dieß ist es, was die Neuern ihnen wohl kaum verzeihen dürften.

Wenn sie die Plane ihrer Zusammensetzungen haben vervielfältigen können, so kann man annehmen, daß sie sich nicht weniger von dieser Vervielfältigung der Plane durch das Gefühl und durch die Vernunft haben können abhalten lassen. Sie haben gefühlt, daß das Vage einer sehr weitläuftigen Szene auch etwas von Vagheit in den Geist des Zuschauers übertrage, seine Fantasie irre führe, und ihn verhindere, sie auf den Hauptgegenstand zu lenken, der ihn allein beschäftigen sollte. Sonach sehen wir, daß die einsichtsvollsten Maler, und vorzüglich Raphael, sich in diesem Betracht

von der Praktik der Alten gewöhnlich nicht sehr entfernt haben.

Aber könnten wir wohl behaupten, daß sie ihre Plans nicht vervielfältigt, die Ausdehnung der Luft nicht angezeigt, die Luft Perspektive nicht bemerkt hätten, da sie Landschaften, Prospekte und Seeküsten darstellten? Wir würden durch die Beschreibung des Plinius Lügen gestraft werden, die er uns von den Gemälden des Ludius, freilich nur allzukurz geliefert hat: wir würden es noch viel stärker durch eine ziemlich große Anzahl von Gemälden aus dem Herkulanum werden. Ich kann nur nach den Stichen urtheilen: mehrere bieten Prospekte dar, welche nach den neuern Künstlern gestochen zu seyn scheinen dürften.

Reinheit der Zeichnung, schöne Wahl der Formen, Ausdruck, Uebereinstimmung — dieß sind die großen Stücke der Kunst, dieß sind die, welche dem Raphael das Zepter der Malerei gesichert haben. Alle diese Stücke finden sich in einem sehr erhabenen Grade an den schönen antiken Statuen: können wir nun nicht selbst mit der größten Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie sich in dem nämlichen Grade an den schönen Gemälden der großen Maler Griechenlands fanden? Aber wenn die schönen antiken Malereien das Verdienst hatten, diese höhern Theile der Kunst zu vereinigen, wie selbst diejenigen gestehen, welche die alten Maler herabsetzen wollen, wie sollten sie nicht den Vorzug vor den neuern Werken haben, welche diese Stücke nur in einem niedrigen Grade darbieten, und durch die Lockungen der Farbenmischung, durch die sogenannten zauberischen Erfindungen des Helldunkel, durch die Ueberraschung der Zusammensetzung, durch künstlich zusammengestellte Gruppen, und durch jenes Geschäft des Pinsels, welches man gustös nennt, glänzen? Unter dem Scheine, als griffe man nur die Alten an, setzte man den Raphael selbst herab, um an seine Stelle zugestutzte Künstler, malende Dekoratoren zu setzen. Freilich that er sich in diesen niedrigern Theilen der Kunst, denen man einen so hohen Werth beilegt, nicht hervor; er vereinigte die höhern Partieen, welche auch die größten Maler

des Alterthums besitzen mußten, nicht in dem Grade, wie die alten Bildner; und dennoch ist er der größte unter den Malern, welche seit der Wiederauflebung der Künste hervorgegangen sind. Wundern muß man sich, daß die Verläumder der alten Maler dem Raphael das Uebergewicht über die Maler, welche ihm gefolgt sind, zugestehen, und daß dieß Geständniß, vielleicht in ihrem Munde eben nicht allzuaufrichtig, ihnen nicht das Widersprechende ihres Urtheils hat fühlen lassen.

Die glänzende Farbe der venetianischen und flandrischen Schule stimmt mit der großen Gattung der Geschichte nicht überein, und kann wohl schwerlich der großen Reinheit der Zeichnung, der hohen Schönheit der Formen, der tiefen Wissenschaft des Ausdrucks mit Recht vorgezogen werden.

Es wird immer Liebhaber des Großen und Schönen geben, welche einsehen werden, daß, wenn man auch seit Raphael gewisse Theile der Kunst zur Vollkommenheit gebracht habe, man doch diesem berühmten Meister nicht gleich gekommen sei. Jene Theile, welche man vervollkommnet hat, sind nur hinzugekommene Theile; dagegen wurde man aber in den Haupttheilen schwächer, und das Uebergewicht in den niedern Partieen ist nicht von der Art, daß die neuern Künstler mit Recht darauf das Uebergewicht ihres Talentes, über das Talent des Raphaels und der Maler des Alterthums bauen könnten.

In Rücksicht auf die Farbe muß man bei den Alten zween Zeitpunkte annehmen: einen unter dem Polygnotus, und seinen ersten Nachfolgern, und einen unter den Malern die in den folgenden Zeitaltern geblüht haben.

Die Farbenmischung des Polygnotus war hart, seine Manier hatte etwas wildes: aber seine Zeichnung war von sehr großem Charakter. In den folgenden Zeitaltern hatte die Farbe mehr Abwechselung, mehr Glanz, mehr Harmonie, die Manier mehr Anmuth erhalten; aber die Zeichnung an Genauigkeit und an Reinheit verloren. Auch fuhren die wahren Kenner fort, den Werken der alten Schule den Vorzug zu geben,

geben, so wie noch jezt strenge Richter und Liebhaber des wahren Schönen die Winke der alten römischen und florentinischen Schule den glänzendsten Gemälden späterer Meister vorziehen.

Ich glaube nicht, daß die Maler Griechenlands die Farbe zu irgend einer Zeit bis auf den Grad von Zauber, wie Titian oder Rubens, gebracht haben: aber man müßte sich auf etwas mehr, als auf schwache Hypothesen stützen, um zu läugnen, daß sie nicht wenigstens eine angenehme Farbe haben konnten: man weiß, daß sie Gattungen behandelt haben, welche ihr Mittel zu gefallen nur von diesem Theile entlehnen, und das ist eine hinlänglich starke Muthmaßung zum Vortheil ihrer Farbengebung: man weiß auch, daß sie von Kennern Tadel verdient haben, weil sie den Reizen der Farbe wichtigere Stücke aufgeopfert haben: dieser Tadel findet sich beim Plinius und beim Dionysius von Halicarnaß. Mengs sagt, man sehe zu Rom die Figur eines triumphirenden Römers, gemalt, so wie man es von der Zeit Konstantins erwarten könne, aber von einem sehr guten Farbentone. Die Zeit Konstantins war keinesweges das schöne Alter der Malerei *).

In Rücksicht auf die Arbeit der Hand verfuhren sie ohne Zweifel nicht auf die Art, welche der Malerei in Oel zukommt, und die weder die Malerei in Fresko noch die in Wasserfarbe, noch die enkaustische zuläßt: eben so bin ich auch überzeugt, daß sie nicht mehr von dem besaßen, was wir in der Arbeit der Malerei Geist nennen, als ihre großen Schriftsteller von dem hatten, was man in der Literatur Geist nennt: es ist dieß ein

*) Auf dem größten Theile der italiänischen Fresken, sagt Hr. Cochin, sieht man oft eine blaue oder rothe Bekleidung, sehr schön mit dem nämlichen Blau oder Roth schattirt, oder nur weniger weiß gelassen, aber ohne irgend eine Vermischung oder Brechung einer andern Farbe, welche dieses Blaue oder Rothe könnte hervorragen oder brechen lassen. Dieß ist ein großer Fehler in der Farbe, der indessen nicht verhindert, die Verfasser dieser Fresken in die Zahl der größten Meister zu setzen. Unvollkommenheiten in der Farbe der alten Maler müssen sie in unsern Augen nicht herabsetzen.

ein untergeordnetes Verdienst, in allen Gattungen, welches die Griechen als ihrer unwürdig ansahen: aber man lobt die Leichtigkeit des Verfahrens, und den Zug der aldobrandinischen Hochzeit; sehr schätzbare Künstler, welche die Malereien von Herkulanum gesehen haben, versichern, daß mehrere dieser Stücke sehr gut gemalt sind, mit einer klugen Freiheit, und einem sehr gutem Fresko; sie setzen hinzu, sie wären von einer sehr guten Farbe.

Man weiß, daß die Alten Sujets behandelt haben, welche große Wirkungen des Helldunkels voraussetzten: so war das Sujet eines Kindes, welches ein Feuer anbließ, wovon sein Mund und das Zimmer erleuchtet waren.

Vielleicht haben sie jedoch diese Partie nicht bis auf das sogenannte zauberische Ideal geführt; aber sie hatten es vollkommen genug inne, um die Natur nachzuahmen, die Wahrheit auszudrücken. Mengs gesteht den Malern des Herkulanum eine schöne Gabe des Helldunkel und der Luftperspektiv zu, welche Corregio in einem so hohen Grade besaß, und welche macht, daß die Gegenstände erhaben zu seyn scheinen, und daß man glaubt, hinter ihnen promeniren zu können; man verdankt sie einer gesetzmässigen und nach der Entfernung einsichtsvoll geordneten Abstufung: man verdankt sie der Kenntniß der Natur der Luft, jenes durchsichtigen Körpers, der sich mit Licht anfüllt, und denen Körpern, zwischen denen er eindringt, dieses Licht selbst von denen Seiten mittheilt, welche die geraden Stralen nicht treffen können.

Die Alten kannten die Linearperspektiv sehr wohl. Vitruv berichtet uns, daß sie zu der Zeit des Aeschylus bekannt gewesen sei, und daß man davon bei den Verzierungen Gebrauch gemacht habe. Parrhasius fand ohne Zweifel, daß sie den Malern nöthig war, weil er wollte, daß sie die Geometrie lernen sollten: aber was haben wir diese Zeugnisse nöthig, da uns Herkulanum Aussichten und Werke geliefert hat, welche in Perspektiv gemalt sind?

Mit einem Worte, es ist durch die antiken Statuen dargethan, daß die griechischen Maler in der Zeichnung und in dem Ausdrucke sehr geschickt waren, und die Schönheit bis auf das Idealische erhöhten. Was die übrigen Partieen der Kunst betrifft, so sehen wir aus ihren übrig gebliebenen Werken, daß sie die meisten derselben in hinlänglichen Grade besaßen, und es ist wahrscheinlich, daß ihnen die übrigen auch nicht fremd waren. Wie könnten wir es also wagen, sie dem Range nach unter die andern Maler zu setzen? Könnten wir nicht vielmehr recht gut behaupten, daß, wenn sie diesen in einigen weniger wichtigen Partieen nachstanden, sie dessen ungeachtet in der That ausgezeichnete Vorzüge vor ihnen hatten? (Art. von Levesque.)

Verbesserungen.

S. 7 Z. 15. v. o. Vorstellungen geliefert, l. Prospekte gliefert

S. 15 Z. 4 v. u. leben zu lassen, l. beleben zu lassen

S. 16 Z. 11 v. u. Vorstellungen, l. Perspekte

S. 28 Z. 5. 6 v. u. und der Carracci's, l. und Caraccio

S. 32 Z. 11 v. o. die Carraccis, l. Augustin Caraccio

Sollten sich in diesem Werke noch bedeutende Fehler entdecken, so werden sie, nach angestellter pünklicher Revision des Ganzen, zu Ende der zweiten Abtheilung dieses lezten Bandes angezeigt werden.

M.

Fortsetzung.

Neuere Maler.

Wir werden in dem Abschnitte **Schule**, die Oberhäupter der verschiedenen Schulen bekannt machen, in welche die Maler Europas abgetheilt sind. Jetzt begnügen wir uns damit, die Geschichte aller der Maler anzugeben, welche sich ausgezeichnet haben. Wir werden diese Künstler in chronologischer Ordnung aufstellen, und nach ihren Namen die Schule anzeigen, zu der sie gehören. Um diese Chronologie vollkommen zu machen, werden wir die Künstler nach dem Zeitalter eines jeden angeben, von denen nachher weitläuftiger in dem Abschnitte **Schule** geredet werden soll; wir werden jedoch in diesem Abschnitte nicht das nehmliche sagen, was dort vorkommen wird, sondern blos beide Abschnitte auf einander beziehen: oft werden wir uns jedoch hier weitläuftiger als dort über das Leben und die Werke dieser Künstler ausbreiten müssen.

Wir glauben, es werde nicht ohne Nutzen seyn, nach dem Leben eines jeden Künstlers diejenigen von seinen beßten Werken anzuzeigen, welche sich in Paris oder in der Sammlung des königlichen Kabinettes finden, das einst in das Museum des Louvre kommen soll. Damit endlich die Leser, welche nicht dahin gelangen werden, die Gemälde dieser Maler selbst zu sehen, wenigstens vermittelst der Kupferstecherkunst zu einiger Kenntniß von ihren Werken kommen mögen, so werden wir einige von den vorzüglichsten Kupferstichen anzeigen,

welche nach den Werken jedes dieser Maler gestochen sind, deren Leben wir beschreiben werden.

1) Pietro Vanucci genannt Parugino, war aus der römischen Schule. Er war im Jahre 1446 zu Perusia von sehr armen Eltern gebohren, hob sich aber so, daß er alle Künstler seiner Zeit übertraf, und sich sehr große Reichthümer erwarb. Er arbeitete besonders für die Kirchen und die Klöster. Sein Geiz war außerordentlich groß, aber zugleich hatte er auch für seine Gattin eine so heftige Leidenschaft, daß er ihr nichts versagen konnte, und den Aufwand, den er für sie machte, oft bis zur Verschwendung trieb. Die Vorsicht, deren er sich bediente, das Kästchen, worinnen er sein Gold verschloß, immer mit sich auf das Land zu nehmen, war ein Wink, und eine Anreizung für die Straßenräuber. Sie raubten es ihm. Der Schmerz, den er über diesen Verlust empfand, erlaubte ihm nicht, ihn lange zu überleben: er starb im Jahre 1524 in einem Alter von 78 Jahren, wenig bedauert von seinen Nebenbuhlern, unter denen ihm sein Stolz sehr viele Feinde zugezogen hatte.

Ob er gleich etwas gothische Steifigkeit und Unbiegsamkeit beibehielt, so verdient er doch wegen der Genauigkeit Lob, mit der er die Natur nachahmte, wegen der Simplizität, welche seine Werke karakterisirte, und wegen einer gewissen Grazie, die er seinen Figuren gab. Es ist genug zu seinem Lobe gesagt, daß man an ihm den Keim zu einigen von den Eigenschaften findet, welche den Raphael auszeichneten; aber unabhängig von den Fehlern seiner Zeit hatte ihm die Natur nicht das Genie verliehen, welches sie an seinen berühmten Zögling verschwendete. Seine Farbe war für das Jahrhundert, in welchem er lebte, gut genug; eine große Praktik hatte ihm Leichtigkeit verschaft; seine Farben hatten Glanz, sein Pinsel Pracht. Zu wenig Stufung in den Planen, zu viel Einheit in der Farbenauftragung beweisen, daß er mit dem Helldunkel und der Luftperspektive wenig bekannt war. Seine Gemälde waren von einer vollendeten Kostbarkeit: man kannte die Kunst noch nicht, die Natur durch geschickte Zeichen nach-

nachzuahmen; man stellte sie mit einer Aengstlichkeit dar, die etwas in das sclavische fiel. Dieß war ein Fehler, aber es entsprang daraus eine Tugend, nehmlich die der Genauigkeit, von der man sich in der Folge zu sehr entfernt hat. Wir wollen es dem Peruchin nicht vorrücken, daß er an die Nebenstücke seiner Arbeiten Gold verschwendete; dieser Tadel trift mehr seine Zeit, als ihn selbst.

Der König von Frankreich besitzt nur vier Gemälde von diesem Meister, deren größtes und vorzüglichstes kaum mehr als vier Fuß hat. Es stellt Christum dar, wie er vom Kreuze genommen wird. Der Schmerz der Magdalena ist sehr gut ausgedrückt, die Zusammensetzung ist einfach, aber sie schmeckt ein wenig nach dem Gothischen.

Dieses Gemälde ist durch den Grafen von Caylus in Kupfer gestochen worden. Man hat auch von eben dem Maler einen Christus im Grabe, den Claudius Duflos abgestochen hat.

2) **Leonhard da Vinci** aus der florentinischen Schule, gebohren im Jahre 1445, gestorben im Jahre 1520. In dem Abschnitt **Schule** wird unter der florentinischen Schule mehr von diesem Maler vorkommen. Er ist der erste unter den Neuern, welcher den Ausdruck gründlich studiert hat, und vielleicht der, der dieß Studium mit der meisten Sorgfalt und Ausharrung getrieben hat.

„Da die Malerei, sagt Lepizius, wenn er in seinem Verzeichniß von den königlichen Gemälden redet, „da die Malerei „keinen andern Gegenstand hat, als die Nachahmung der Na„tur, die Natur aber unendliche Abwechselungen begreift, so „konnte kein Werk bei dem Leonard Beifall finden, wel„ches eine zu große Einförmigkeit besaß: bei ihm bestand „die Schönheit eines Gemäldes in jener angenehmen Ab„wechselung der Formen, die ohne Zweifel der vornehmste „Schmuck der Natur ist. Von diesen Grundsätzen durchdrun„gen nahm er sich vor, eine Versammlung von Landleuten „zu malen, deren einfacher und naiver Scherz sich den Zu„schauern mittheilen könnte; um seinen Zweck zu erreichen „rief er einige lustige Leute zusammen, und lud sie zum Es-

„sen

„sen ein; die Malzeit machte sie zur Freude aufgelegt, und sie „unterhielten sich mit lustigen Erzählungen, die sie noch mehr „erheiterten: unterdessen studierte Leonard ihre Geberden, un„tersuchte mit Aufmerksamkeit die Bewegungen ihres Gesichts, „und gieng, sobald er frei war, in sein Zimmer, wo er diese „komische Scene aus dem Gedächtniß so vollkommen abzeichne„te, daß es, nach Paul Lomazzo, unmöglich war, sie zu se„hen, und sich des Lachens zu enthalten. Dieser Schriftstel„ler setzt hinzu, Leonard sei den Verbrechern bis auf den Ge„richtsplatz gefolgt, um auf ihren Gesichtern die Eindrücke der „Furcht und des Schreckens wahrzunehmen. Leonard war „nicht weniger um eine genaue Untersuchung der Gesichtszüge „bemüht; sobald ihm irgend ein bizarrer Kopf aufstieß, so „würde er ihn länger als einen Tag verfolgt haben, als daß er „ihn hätte vorbeigehen lassen. Er hatte immer Täfelchen bei „sich, auf die er die Gegenstände auftrug, welche ihm am leb„haftesten auffielen; er rieth allen Malern an, das nehmliche „zu thun, und sich Sammlungen zu machen von Nasen, Mun„den, Ohren und andern Theilen, von verschiedenen Formen „und Proportionen, so wie man sie in der Natur findet; dieß „war nach seiner Meinung die beßte Methode, die Gegenstän„de mit Wahrheit darzustellen. Sein Beispiel bewieß es; er „gab seinen Portraits die größtmöglichste Aehnlichkeit. Die „Carraches und nach ihnen viele andre Maler haben die Ue„bung in dem Zeichnen der Lineamente kaum anders als ein „einfaches Spielwerk betrachtet: aber Leonard, dessen Ge„sichtspunkte ausgedehnter und gründlicher waren, machte das „Studium der Leidenschaften zu seinem Gegenstande.“

Diese Studien Leonards sind noch nicht hinreichend, um den Künstler bis auf den Ausdruck jener höhern Schönheit zu erheben, die man idealisch nennt; aber ehe man zu diesem Ausdrucke gelangt, muß man zuvor den der Wahrheit darzustellen wissen, welcher die Basis davon ist, und ohne den man blos das Eingebildete findet, wenn man das Idealische sucht. Und so wird denn Leonards Verfahrungsart von gleichem Nutzen seyn, sowol für die, welche sich blos vornehmen die Natur auf

auf eine einfache Art nachzuahmen, als für die, welche den Ehrgeiz haben, sie bis auf den höchsten Charakter der Schönheit zu erheben.

Obgleich Leonard in diesem letztern Theile dem Raphael nicht gleich war, so bemerkt man doch schon in seinen Werken Wahl und Würde. Er hatte die schönen Proportionen des menschlichen Körpers studiert, und Grundsätze dazu aufgestellt. Auf seinem berühmten Gemälde, dem Abendmahl zu Meiland, dessen Figuren von einer übernatürlichen Größe sind, sieht man schöne Köpfe, von einem großen Karakter, gut geschmückte, passende Kleidungen, und einen allgemeinen Geschmack, der dem des Raphael beinahe ganz gleich kommt. Man kennt von ihm Portraits, welche fein gezeichnet, und in Rücksicht auf Wirkung und Farbe von einer großen Wahrheit sind. Er besaß die Kunst, seinen Werken eine lange Dauer zu geben; es ist davon noch eine große Anzahl übrig, welche nur neuerlich von dem Staffelet genommen zu seyn scheinen. Wenn man ihn mit Recht der Kälte beschuldigen kann, so trift doch diese Beschuldigung nicht seine schönsten Werke; aber man kann eben so wenig an ihm jene jetzt so belobte Wärme rühmen, welche das Resultat einer großen Lebhaftigkeit der Ausführung ist, und die sich nicht mit der Verfahrungsart vertragen kann, welche Leonard sich nie zu verlassen erlaubte. Die Kortons, welche er in Verbindung mit Michel Angelo zum Malen entwarf, und der große Rathssaal, sind für die größten Maler ein Gegenstand des Studiums geworden, und Raphael selbst unternahm in seinem zwanzigsten Jahre eine Reise nach Florenz, um sie zu studieren: diese Modells trugen dazu bei, ihn von der trocknen und elenden Manier des Perugin abzulenken. Leonard war eben so sehr, wie die Griechischen Maler, ein Feind der Verwirrung, und um sie zu vermeiden, führte er, eben so wie sie, auf seinen Gemälden nur die Figuren auf, welche zu seinem Sujet unumgänglich nothwendig waren; ein Beispiel daß man den Schulen folgte, welche sich durch einen Karakter von Weisheit auszeichneten. Da er nicht das Glück hatte, mit dem Antiken bekannt zu seyn, so ist

er

er sehr zu entschuldigen, daß er sich nicht über die Natur, welche er unter den Augen hatte, erhob: er zeichnete sich wenigstens durch einen großen Geschmack, und durch eine große Korrektheit in der Nachahmung der Modells aus, welche er wählte.

Unter den Gemälden dieses Malers, welche dem Könige gehören, rühmt man eine heilige Familie vom St. Michael begleitet, die Jungfrau und St. Annen, die Jungfrau mit dem Jesuskinde, aber besonders das Portrait der Jukunde, eins von seinen vollkommensten Gemälden. Vasari versichert, er habe über die Verfertigung desselben vier Jahre zugebracht, ein Umstand, den die Zeit wahrscheinlich macht, welche Protogenes auf die Malerei seines Jalysus wendete. Seine gute Erhaltung verdankt es der Sorgfalt, welche der Künstler bei seiner Verfertigung beobachtete. Man findet hier, sagt Lepizius, die Genauigkeit, die Details, und die vollkommene Nachahmung der Natur, welche er immer zum Gegenstande seiner geschickten Beobachtungen machte. Der Anstand ist einfach, der Kopf und die Hände sind von einer so angenehmen, und so gründlichen Ausführung, daß man den Strich in den Umrissen nicht wahrnimmt. Dieß Gemälde ward von Franziskus I. mit viertausend Thalern bezahlt, die jetzt nicht weniger als zwölftausend sagen wollen. Diese Jukunde war die Gemahlin Franzesko del Giocondo, eines Florentinischen Edelmanns.

Sie ist von J. B. Michel in Kupfer gestochen. Das Abendmahl zu Mailand ist nach einer Zeichnung von Rubens durch Soutman in Kupfer gestochen worden. G. Edelink hat ein Duell von vier Kavaliers gestochen, und den Theil des Umrisses davon zu Florenz gemacht: aber er hatte nur eine sehr unrichtige Zeichnung zum Modell.

3) Andree Mantegna. Man findet ihn in der römischen Schule, weil er lange Zeit in Rom gearbeitet hat; aber seine Geburt und seine Erziehung mußten ihn in die Venetianische Schule bringen. Er war gebohren im Jahre 1451 auf

auf einem Dorfe nahe bei Padua *). Seine erste Beschäftigung bestand in Hütung der Schaafe, und seine Neigung zum Zeichnen machte, daß er diese vernachläßigte. Seine Eltern brachten ihn endlich zu einem Maler Squarcion genannt, der ihn aufnahm, und der nur durch seinen Schüler bekannt worden ist. Der jüngere Andree machte so schnelle Fortschritte, daß er in einem Alter von siebzehn Jahren den Auftrag bekam, das Altargemälde der heil. Sophia von Padua, und die vier Evangelisten, von denen sie begleitet ist, zu verfertigen. Jacques Bellin, ein damals sehr berühmter Maler, ward von dem Talente und dem entstehenden Rufe des jungen Andree so überrascht, daß er ihm seine Tochter zur Ehe gab. Von der Zeit an suchte Squarcion, ein Feind des Bellin, den Mantegne auf alle Weise zu verleumden, da er doch hätte sein Lobredner seyn sollen. Er tadelte ihn, wegen der Trockenheit in die er gerathen sei, da er die Natur vernachläßigt, und sich einzig dem Studium der antiken Statuen gewidmet habe. Mantegna erkannte, daß er diesen Tadel verdient habe, und ohne das Antike zu verlassen, zog er nun auch das lebende Modell zu Rathe. Des Piles wirft ihm jedoch vor, er habe nichts gethan, als nach der Natur studierte Köpfe mit Figuren verbunden, die nach dem Marmor gemalt worden wären. Das berühmteste Werk des Mantegna ist der Triumpf des Julius Cäsar, den er zu Mantua in einem Saale von dem Pallaste des Marquis de Gonzago malte. Dieß Gemälde ward nach England in den Pallast d'Hamptcourt gebracht. Die Perspektive ist daran genau beobachtet. Der Pabst Innozenz VIII. berief den Andree nach Rom, und noch vor seiner Abreise ward er vom Marquis von Mantua mit dem Ritterorden beehrt. Er malte zu Rom eine kleine Kapelle im Belvedere, mit einer Sorgfalt, welche dieß Gemälde der Miniaturmalerei nahe bringt. Er hat mehrere Kupferplatten nach seinen Zeichnungen verfertigt, und die Italiener haben ihn mit

*) Einige Schriftsteller lassen ihn zu Mantua gebohren seyn: wir glauben, daß sie sich irren; aber wir sind ihrem Irrthume in dem Abschnitte; Kupferstecherkunst gefolgt.

mit Unrecht für den Erfinder der Kupferstecherkunst gehalten. Siehe den Artikel: Gravirkunst. Er starb zu Mantua im Jahre 1517, in einem Alter von 66 Jahren.

Er ist unter die Zahl der ersten Künstler zu setzen, welche ihre Figuren wohl entworfen, und korrekt gezeichnet haben. Seine Gemälde sind sehr rar. Der König von Frankreich besitzt ein einziges davon, welches die Jungfrau und das Jesuskind vorstellt. Die beiden Köpfe sind von einem edlen Karakter: Die Attituden haben Eleganz und Simplizität, die Falten der Gewande haben eine gothische Härte, die Farben sind nicht genug gebrochen, und die Blöße hat Trockenheit. Die Ausführung ist von einer sehr großen Vollendung.

Sein Triumpf des Julius Cäsar ist von ihm selbst in Kupfer gestochen. Le Mantouan hat nach diesem Maler einen Apollo mit einer Leier gestochen.

4) Bartholomeus von St. Marcus oder Fra Bartholomeo, aus der Florentinischen Schule, war gebohren in dem Gebiete von Savignano zehn Meilen von Florenz im Jahre 1469. Er lernte von Cosimo Roselli die Prinzipien seiner Kunst; aber er bildete sich besonders durch die Betrachtung der Werke von Vinci, die er ganz eigentlich studierte. Madonnen, die er mit viel Grazie malte, begründeten seinen Ruf, den er durch ein Fresko vollendete, welches das jüngste Gericht darstellte.

Seine sanfte und zärtliche Seele zog ihn zur Frömmigkeit; sein vertrautes Bündniß mit dem berühmten Dominikaner Savonarola machte ihn allzugewissenhaft. Betroffen von den Reden dieses strengen Predigers, benutzte er einen Karnevalstag, wo die Florentinische Jugend neben dem Freudenfeuer tanzte, welches auf dem öffentlichen Platze angezündet war, um alle die Gemälde, alle die Zeichnungen hieherzutragen, die er besaß, und die einige Blößen enthielten, und sie von den Flammen verzehren zu lassen. Sein Beispiel ward von den feurigen Anhängern des Savonarola nachgeahmt, und dieser Tag sah eine große Anzahl von Meisterstücken den Religionsskrupeln aufopfern.

Allein

Allein Savonarola, Oberster der Volksparthei zu Florenz ward von den Großen der Rebellion angeklagt; und da er wider die Laster der Priester und das unordentliche Leben Alexanders VI. eiferte, von dem Klerus der Ketzerei beschuldigt. Bartholomeus war in dem Kloster der Dominikaner, als man seinen Freund gefangen zu nehmen kam; er sah oder hörte den Streit, den die Mönche mit den Häschern hatten, und vom Schrecken ergriffen that er das Gelübde, in den Orden des St. Dominikus zu treten, wenn er dieser Gefahr entgienge. Er nahm das Ordenskleid im Jahre 1500, in einem Alter von ein und dreißig Jahren; und brachte vier Jahre hin, ohne sich mit seiner Knnst zu beschäftigen, außer daß er die Portraits einiger Jakobiner verfertigte. Eine Reise, welche Raphael nach Florenz machte, gab ihn endlich der Malerei zurück. Der römische Künstler lehrte ihn die Regeln der Perspektive, und Fra Bartholomeo ertheilte zur Vergeltung dem Raphael gelehrten Unterricht in der Kunst zu drappiren, und die Farben aufzutragen.

Er hatte zu viel Sanftmuth, um nicht furchtsam und bescheiden zu seyn. Er war nach Rom gegangen, und ward hier von dem Verdienst des Raphael und Michel Angelo so bestürzt, daß er nicht mehr als zwo Gemälde von einer einzigen Figur zu unternehmen wagte; das eine sollte den St. Paul, das andre den St. Petrus vorstellen; aber zu wenig mit sich selbst zufrieden ließ er das letztere unvollendet.

Bei seiner Rückkunft nach Florenz faßte er fern von seinen Nebenbuhlern wieder Muth, und unternahm für verschiedene Gebäude seines Ordens Gemälde, die zu erkennen gaben, daß der Anblick Roms seine Manier erhoben hatte. In Rücksicht auf seine bekleideten Figuren wurde er mit dem Raphael verglichen; in Rücksicht auf seine nackenden verglich man ihn bloß mit ihm selbst. Er verfertigte einen St. Sebastian, dessen Formen so schön, und dessen Fleisch so zart war, daß die frommen Männer für gut fanden, ihn aus ihrer Kirche zu entfernen, weil er auf die Sinnen einiger Frauenzimmer zu lebhafte Eindrücke machte.

Fra

Fra Bartholomeo erlaubte sich nicht, irgend etwas zu malen, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen, und zog nie eine Figur auf das Bret, oder auf die Leinewand, ohne vorher Kortons gemacht zu haben, die in Rücksicht auf Formen, Lichter und Schatten gut getroffen waren; vielleicht die einzige Manier, zu der großen Vollkommenheit zu gelangen. Hatte er sich durch diese erste Arbeit der Formen wohl versichert, so konnte er nun ohne Zerstreuung sich mit der Farbe und den Arbeiten des Pinsels beschäftigen. Unsre weniger geschickten Maler würden jetzt diese Praktik verlachen, und sie furchtsam schelten; aber es war im Allgemeinen die Praktik der größesten Meister, und es ist ohnstreitig besser, eine behutsame Vorsicht anzuwenden, um schöne Werke zu verfertigen, als mit Dreistigkeit mittelmäßige Arbeiten zu liefern.

Man verdankt dem Bartholomeo die Erfindung des elastischen Männchens, dessen er sich bediente um die Bekleidungen zu studieren und zu malen. Er entdeckte zuerst, daß auf einem erhabenen Stücke weder stark in die Augen fallende Falten, noch irgend ein Schatten seyn dürfe, der es zu durchschneiden scheine: er erfand zuerst die schöne Manier zu bekleiden, und das Nackte, welches von dem Gewande bedeckt wird, fühlen zu lassen, und Mengs glaubt, er sei es gewesen, der diese Kunst den Raphael gelehrt habe. Er malte mit einem schönen Gusse, seine Farbe war munter, seine Zeichnung geschickt und rein, seine Attituden hatten Grazie und Eleganz. Wäre seine Laufbahn länger gewesen, wären seine Talente nicht durch die Mönchsregeln und Klostergesetze eingeschränkt worden, so würde ihn vielleicht kein Maler übertroffen haben. Er starb zu Florenz im Jahre 1517 in einem Alter von 48 Jahren.

Da er fast blos für die Kirchen der Dominikaner arbeitete, so breiteten sich seine Gemälde wenig aus. Das einzige, welches sich in dem königlichen Kabinette findet, stellt eine Verkündigung dar. Man sieht darauf acht Figuren, wovon die eine, welche einen Heiligen vorstellt, und die auf dem Vordertheile steht, ganz in der Manier des Raphael gemacht ist. Diese Figuren sind klein, und das ganze Gemälde hat nur 2

Fuß

Fuß 11 Zoll in der Höhe, und auf 2 Fuß und 4 Zoll in der Breite.

Ch. Simonneau hat nach diesem Maler eine Jungfrau in Kupfer gestochen, welche ein Konzert von Engeln anhört.

5) **Albert Durer.** Siehe den Abschnitt Schule unter der deutschen Schule.

6) **Michel-Angelo Buonaroti** geb. im Jahre 1464, gest. im Jahre 1564. Siehe im Abschnitt Schule unter der florentinischen Schule, das, was diesen Künstler betrift. Ob er gleich sagte, oder man ihn sagen ließ, daß die Malerei in Oel nur bei Frauenzimmern anzubringen wäre, so ist es doch gewiß, daß er eine hinlänglich große Anzahl von Werken in dieser Gattung verfertigt hat. Man erzählt selbst, er habe noch keine Uebung im Fresko gehabt, als Julius II. ihm befahl, das Gewölbe der Sixtuskapelle zu malen: Bramant, sein Feind, hatte, um ihn auf den Strand zu führen, dem Pabst gerathen, ihm diese Arbeit aufzutragen.

Michel Angelo ließ von Florenz mehrere Maler kommen, die er für fähig hielt, nach seinen Umrissen zu arbeiten; aber er sahe sich genöthigt, das wieder zu vernichten, was sie angefangen hatten, und diese Arbeit allein zu übernehmen. Er beendigte sie in zwanzig Monden. Dieß große Werk besteht in neun Sujets aus dem alten Testamente; und weiter unten sind Figuren der Propheten und Sybillen, welche nicht weniger durch die Dreistigkeit der Zeichnung und der Attituden, als durch ihre wenige Uebereinstimmung mit der Heiligkeit des Ortes in Erstaunen setzen. Daniel de Volterre erhielt in der Folge den Auftrag, einige dieser Figuren zu verhüllen. Der Altar der nehmlichen Kapelle war es, für den unter dem Pontificat Pauls III. der nehmliche Künstler sein berühmtes Gemälde vom jüngsten Gerichte malte.

Nach Hrn. Reynolds sind nächst den Produkten Raphaels die vom Michel Angelo dem Studio der Maler zu empfehlen: nach Hrn. Cochin ist Michel Angelo als Maler für die Maler kein Gegenstand eines sehr nützlichen Studiums. „Das „heißt nicht, setzt dieser Künstler hinzu, daß er nicht sehr ge-„schickt

„schickt sei, und daß man nicht aus ihm Stoff ziehen könne, „zu einer Erhabenheit der Manier, und zu den fingirten Figu„ren des Herkules und des Riesen, die man oft in dem Falle „ist darzustellen: aber diese Manier ist nur so übertrieben, und „mit so viel Ueberfluß beladen, daß die, welche ihn zu sehr „studierten, Gefahr laufen möchten, in einem ganz wilden Ge„schmack zu versinken." Mengs dachte in diesem Stücke nicht anders; und ob man gleich zu einer andern Zeit dem Raphael ein Verdienst daraus gemacht hat, daß er sich dem Charakter des Michel Angelo zu nähern versuchte, so änderte man doch in der Folge dieses Urtheil, und unter Raphaels Werken werden jetzt die am meisten geschätzt, wo er sich seinem eignen Genie und seinem sanften Temperamente überließ. Wahrscheinlicherweise war es der Einfluß der Florentiner, der die dem Raphael ertheilten Lobsprüche hervorbrachte, als er sich bemühte, nicht mehr er selbst zu seyn.

Unter den zwei Gemälden im königlichen Kabinet, welche den Namen Michel Angelo's führen, ist das eine, welches den David vorstellt, wie er den Goliath niederwirft, von Daniel de Volterre; das andre, welches die Jungfrau, das Jesuskind, und den St. Joseph, abbildet, wird noch in Zweifel gezogen, und scheint des Meisters wenig würdig zu seyn, dem es zugeeignet worden ist.

Die berühmte Leda, welche zu Fontainebleau aufgestellt ist, war ganz sicher ein Werk von Michel Angelo. Ein abergläubischer Skrupel war die Ursache, daß dieß Gemälde, dessen Sujet zu frei behandelt war, verbrannt wurde. Es würde hinlänglich gewesen seyn, es nicht unmittelbar allen Blicken ausgesetzt zu lassen.

Im Palaisroyal sieht man vom Michel Angelo eine Herabnahme vom Kreuze, einen Christus im Oelgarten, den Ganymed von einem Adler entführt, und eine heil. Familie. Alle diese Gemälde sind klein.

Die Leda von Michel Angelo ist im Jahre 1546 durch Aeneus Viccus in Kupfer gestochen worden. Einer seiner Kartons ward zu Florenz von Hrn. Antoine gestochen; man nennt

nennt diesen Kupferstich die Klettrer. Sein jüngstes Gericht ist mehreremale in Kupfer gestochen worden.

7) Tiziano Vecelli, le Titien, gebohren im Jahre 1477, gestorben im Jahre 1576. Siehe das, was ihn betrift unter der Venetianischen Schule, in dem Abschnitte Schule. Er ward nach und nach Schüler der beiden Brüder Gentil und Jean Bellin, welche man als die Erzväter der Venetianischen Schule betrachten kann. Er machte unter ihnen Fortschritte genug, um sie bald zu erreichen; allein er sahe die Werke des Giorgione, der sich eine bessere Manier eigen gemacht hatte, er erkannte ihren Werth, hatte wenig Mühe sie nachzuahmen, und verfertigte Werke, die seinem Nebenbuhler zugeschrieben wurden.

Man bemerkt, seit der Wiederauflebung der Venetianischen Schule, eine Verfahrungsart, welche den Malern dieser Schule mehr Ausführung, mehr Uebung der Hand, und selbst mehr Farbe geben mußte, als denen aus der Römischen und Florentinischen Schule; die aber der großen Korrektheit und Reinheit der Formen schaden mußte. Diese Verfahrungsart der Venetianer bestand darinnen, daß sie auf Leinwand oder auf Bret malten, ohne ihre Arbeit durch eine Zeichnung vorbereitet zu haben; anstatt daß die Maler von Rom und Florenz keine Figur malten, ohne studierte Zeichnungen davon gemacht, und ohne auf den Kartons die Formen und die Begrenzung der Schatten und Lichter entworfen zu haben. Titian folgte der Praktik seines Landes, die man unglücklicherweise auch in weniger koloristischen Schulen aufgenommen hat.

Sein Ruf begann vorzüglich mit Portraits, und in dieser Gattung ist er durch die Zeit befestigt worden. Er verfertigte das Portrait des Königs Franziskus I., als dieser Fürst in Italien war. Er ward von Karl dem Fünften nach Bologna gerufen, wo er diesen Kaiser malen sollte. Der Pabst Paul III., den er schon zu Ferrara gemalt hatte, rief ihn nach Rom, um sich noch einmal von ihm malen zu lassen. Dieses letzte Werk ist von der Art der Portraits, welche man die Historische

storische nennt: Der Pabst ist darauf sitzend dargestellt, und in einer Unterhaltung mit dem Herzog Octavius und dem Kardinal Farnese. Während seines Aufenthalts in Rom war es, daß Titian sein berühmtes Gemälde die Danae verfertigte, und dieß Werk gab die Gelegenheit zu dem Geständniß des Michel Angelo, man könne nicht besser koloriren, als die Venetianer, nur wäre es zu bedauern, daß sie so übel zeichneten. Paul III. wollte dem Sohne des Titian das Bißthum von Ceneda schenken; aber der Vater hatte die Bescheidenheit, seinen Sohn zu Behauptung dieser Würde für unfähig zu halten.

Er erhielt noch zweimal den Auftrag, das Portrait Karls V. zu verfertigen, der ihn zum Ritter des St. Jakobordens machte. Als der Maler einst in Gegenwart des Kaisers malte, ließ er einen von seinen Pinseln fallen, den der Fürst aufhob; und da der Künstler sich niederwarf, und einige Worte zur Entschuldigung stammelte, so sagte Karl: „Titian ist es wol werth, vom Cäsar bedient zu seyn.“

Dieser Maler hielt sich mehrere Jahre in Teutschland auf. Zu Inspruck malte er auf ein und dasselbe Stück Leinwand die Portraits des Römischen Königs Ferdinand, der königlichen Gemahlin dieses Fürsten, und sieben ihrer Prinzen. Zu Venedig erhielt er den Besuch Heinrichs VIII., und er bat ihn, einige von seinen Gemälden anzunehmen, die ihm zu gefallen schienen. Der Monarch nahm das Geschenk des Malers an, aber er ließ sich an Freigebigkeit nicht übertreffen.

Betrachtet man den Titian blos als Maler, das heißt, blos in Rücksicht auf die Farbe und die Führung des Pinsels, so verdient er ohne Einschränkung die größesten Lobsprüche. Als Zeichner verdient er oft Tadel. Als Geschichtsmaler beschuldigt man ihn der empfindlichsten Anachronismen; man verzeiht es ihm nicht, daß er nicht aufmerksam genug in der Wahl seiner Formen, nicht erhaben, nicht edel genug in seinen Aus-

Ausdrücken, nicht Dichter genug in seinen Entwurf gewesen ist.

In der Landschaftsmalerei ist er von Niemand übertroffen worden. „Seine Blätter, sagt de Piles, sind aus „wenig Gegenständen zusammengesetzt, aber gut gewählt; „die Formen seiner Bäume sind sehr abwechselnd, ihre Zü„ge leicht, stark, und ohne Manierirung; aber das, was „er ganz nach Ordnung beobachtet hat, ist dieß, auf sei„nen Landschaften immer eine außerordentliche Wirkung „der Natur darzustellen, welche ein anziehendes Gefühl her„vorbringt, und das Herz durch ihre Eigenheit und Wahr„heit rührt."

Titian genoß in seinem Vaterlande die größte Achtung, und benutzte das Glück, das er sich durch seine Arbeiten erworben hatte, auf eine sehr edle Weise. Die Grossen machten sich eine Ehre daraus, an seiner Tafel zu seyn; sie war prächtig, und er machte sie noch durch die Reize seines Geistes angenehm. Sein Karakter war außerordentlich sanft, und er redete von seinen Rivalen oder von denen, welche es zu seyn glaubten, nie anders als mit der größten Mäßigung. In seinem 99 Jahre hatte er noch jugendliche Lebhaftigkeit, und eine erhabene und feurige Fantasie. Er schien noch weit von dem Ende seiner Laufbahn entfernt zu seyn, als er von der Pest angesteckt ward. Man hielt ihm ein prächtiges Leichenbegängniß, ohngeachtet der Gebrauch nicht erlaubte, diejenigen öffentlich zu begraben, welche an dieser schrecklichen Krankheit gestorben waren.

Er vollendete seine Gemälde mit der größesten Sorgfalt; aber bei ihrer Beendigung wußte er die Mühe, die sie ihm gekostet hatten, durch kühne Züge zu verbergen; er verließ in der Folge diese Manier, um sich an eine geschwindere und härtere zu machen, die ihre Wirkung nur von weitem hervorbrachte.

Als sein Gesicht durch das Alter geschwächt ward, hatte er die gewöhnliche Schwachheit alter Leute, sich für

fähig zu halten, besser als in seiner Jugend zu arbeiten. Wenn ihm einige von seinen alten Gemälden in die Hände fielen, so unternahm er es, sie wieder durchzusehen, und verdarb sie. Auf diese Art hat er einige seiner alten Meisterstücke vernichtet. Seine Schüler nahmen endlich die Partie, ihn zu betrügen, um seinen Ruhm zu erhalten; sie mischten unter seine Farben Olivenöl, welches nicht trocknet, und wenn ihr Meister glaubte, seine Arbeit vollendet zu haben, so verwischten und nahmen sie alles weg, was er gemacht hatte.

Man muß diesen großen Maler nicht ohne Vorsicht in dem allgemeinen Lichte nachahmen, welches er einigemal über weibliche Körper zu verbreiten sich bemühete, ohne auch nur etwas Schatten daran zu lassen, der ihnen einige Veränderung gegeben hätte. Oft sind auf seinen aus der größten Anzahl von Figuren zusammengesetzten Gemälden alle Köpfe an Karakter, Ausdruck und Farbe schön; aber diese Schönheit erhebt sich nicht bis auf das Idealische. Wenn seine Zeichnung nicht immer korrekt ist, so hat sie wenigstens Würde, und bietet gewöhnlich Wahrheit, und eine liebenswürdige Weichheit (Zartheit) des Fleisches dar. Er hat oft in Fresko gemalt, und in dieser Gattung ist seine Farbe vortreflich, und fast so lebhaft als in Oel. Die Führung des Pinsels ist leicht, von kleinen Kreuzschatten durchschnitten, und voll Kunst und Geschmack.

Unter seinen Meisterstücken scheint man einstimmig das Gemälde St. Peters als Märtyrer vorzuziehen, welches zu Venedig in der Kirche der Dominikaner von San Giovanni e Paolo sich befindet. „Es ist, sagt Hr. Cochin, an vielen Seiten geschwärzt, und mithin verunstaltet: sonst aber ist es bewunderungswürdig gut zusammengesetzt, von wenig Figuren, „die aber voll Handlung sind, und in einem edlen Karakter, „und mit einer schönen Feinheit des Umrisses und Details gezeichnet. Der Pinsel ist schön und gut geführt. Die Farbe „ist im allgemeinen sehr schön: indessen — mag es nun Wirkung der Zeit, oder in der That so gemalt worden seyn, — „indessen scheint doch das Fleisch der Männer ein wenig zu

„roth

„roth zu seyn; wenigstens darf man nicht glauben, er habe „dadurch den Zorn dessen, der den Heiligen schlägt, und das „Schrecken der übrigen ausdrücken wollen; diese Leidenschaf- „ten scheinen sich nur an den Köpfen ausdrücken zu lassen, „denn die übrigen Glieder verändern ihre Farbe in dem Grade „nicht. In der Höhe sieht man einige in Rücksicht auf die „Zeichnung, besonders aber der Schönheit und der Wahrheit der „Farbe wegen bewundernswürdige Kinder. Den Grund macht „eine sehr-reich gearbeitete Landschaft, die von einer schönen „Wahl ist, und sich mit den Figuren gut gruppirt. Sie ist „sehr geschwärzt; aber man sieht noch die Arbeit daran, wel- „che von einem großen Geschmack und von einer schönen Leich- „tigkeit ist."

Wie groß auch Rubens Ruhm in Rücksicht auf die Far- be seyn mag, man steht nicht an, den Titian noch wahrer, noch bewundernswürdiger, noch zauberischer in dieser Partie zu finden. Die schönen Werke seiner bessern Jahre sind von der schönsten Malerei, und dem vollkommensten Kolorit. Mit diesen so schätzbaren Eigenschaften verband er noch eine andre, bei den Koloristen sehr rare, nehmlich Wahrheit, Richtigkeit, und Karakter der Zeichnung. Er hat besonders in Nachah- mung der Weiber und Kinder exzellirt.

Seine Entwürfe zeugen von keinem großen Feuer; aber man bemerkt daran die Kenntniß, den Figuren Stellungen zu geben, welche in der schönsten Simplizität und Natur schöne Theile sehen lassen. Seine Köpfe bieten eine treue Nachah- mung der Natur dar, zeichnen sich aber nicht durch Lebhaftig- keit des Ausdrucks aus. Oft hat er die Falten seiner Gewan- de schlecht gezeichnet; aber schöne Stoffe nachzuahmen hat er vollkommen verstanden.

Der König besitzt ein und zwanzig Gemälde vom Titian, unter denen man sieben Portraits zält. Wir wollen es hier bei der Anzeige von zwei Gemälden bewenden lassen; des Christs, der ins Grab gelegt wird, und der Pilgrimme von Emmaus.

Das erste ist nach dem Urtheile eines Künstlers, eins von den schönsten, welches der Pinsel des Titian hervorgebracht hat: es zeichnet sich durch die Zusammensetzung, durch die Wahrheit der Lokalfarben, durch den schönen Strich, und durch die große Manier aus. Man fühlt an dem Körper des Christis die Senkung und Schwere der Glieder, welche keine Haltung mehr haben.

An dem andern bewundert man die Schönheit der Farbenmischung und die Auftragung der Lichter. Man glaubt, der Pilger, welcher zur Rechten des Heilands ist, stelle Karl den Fünften dar, der Knabe Philipp II., und der andre Pilger den Kardinal Ximenes.

Das schöne Gemälde: Jupiter und Antiope fiel, nachdem es zweimal den Flammen entgangen, und ein wenig von dem Feuer beschädigt worden war, in die Hände eines unwissenden Malers, der es ausbessern wollte, aber verdarb. Es ist von Antoine Coypel wieder hergestellt worden.

Das Gemälde der Pilger von Emmaus ist durch Ant. Masson in Kupfer gestochen worden. Dieser berühmte Kupferstich ist in der Kunst unter dem Namen des Kupferstichs a la nape bekannt. Eine Jungfrau mit dem Jesuskinde ist von Korn. Bloemaert gestochen worden; St. Jeremias, von Korn. Cort; die Danae und die Venus zu Florenz von Hrn. Strange. Van Dyk hat selbst das Portrait Titians und seines Mädchens gestochen.

8) **Georg Barbarelli**, Giorgione genannt, aus der florentinischen Schule war gebohren zu Castel Franko in dem Trevisanischen im Jahre 1478. Etwas jünger als Titian, und so wie dieser bei den Bellinis angestellt, machte er geschwindere Fortschritte, ward ein Muster für diesen großen Maler, und wird selbst unter die Zahl seiner Meister gerechnet, ob er gleich in der That nicht mehr als sein Mitschüler und sein Freund war. Die Ursache seiner geschwinderen Fortschritte war die, daß er nicht zufrieden damit war, Unterricht bei den Bellinis zu nehmen, sondern auch die Werke Leonards da Vinci studierte. Die Gemälde dieses Meisters

waren

waren es, aus denen er die Kunst lernte, eine Tinte über die andre aufzutragen, den Figuren mehr Erhabenheit zu geben, die Lichter und Schatten wohl anzubringen, durch Passagen die stärksten Farben mit einander zu vermischen, und ihnen jene Lebhaftigkeit, und jene Munterkeit zu geben, welche den größten Reiz der Malerei ausmacht. Er hatte die Schwachheit, sich mit dem Titian zu überwerfen, weil er sahe, daß dieser aus dem Anblick seiner Gemälde einen grossen Nutzen zog. Er gab den Gegenständen, welche er behandelte, eine große Erhöhung, und eine bewundernswürdige Stärke, seine Farbe war harmonisch, und sein Wesen von der größten Ungezwungenheit. Es schien, als ob man das Blut in dem Fleische seiner Figuren zirkuliren sähe. Seine Arbeit war leicht, und er verbarg sie unter einem schönen Farbengusse. Mit Stärke verband er Annehmlichkeit, und er fand ein Vergnügen daran, in den Carnationen (Fleischmassen) Tinten anzubringen, die in das Braune fielen. Er besaß eine den Malern sehr nützliche Kenntniß, nehmlich die, die Wirkungen der Zeit auf seine Farben vorauszusehen, und ihnen zuvorzukommen. Seine Manier zu zeichnen war groß, aber inkorrekt.

Giorgione hat viel Portraits verfertigt; er that sich in der Art sie zu entwerfen und auszuarbeiten hervor. Man bewundert den Umriß und die Weichheit, welche er den Haaren zu geben wußte. Er hat wenig große Gemälde verfertigt, wenn man die an äußern Theilen der Gebäude gemalten Fresken ausnimmt, welche von der Zeit zerstört worden sind. Dieser Maler verband mit der Kunst, von der er Profession machte, andre angenehme Talente; er sang schön, und spielte mehrere Instrumente; allein diese Zerstreuungen schadeten seinen Malerstudien nichts. Er hätte ohne Zweifel noch neue Fortschritte gemacht, wenn der Tod ihn nicht in der Blüte des Alters hinweggeraft hätte. Er starb zu Venedig im Jahre 1511 in einem Alter von drei und dreißig Jahren.

Der König besitzt sieben Gemälde von diesem Meister. Man zeichnet unter ihnen die Jungfrau mit dem Jesuskinde aus, welche von einer großen Stärke der Farbe und sehr wohl kon-

konservirt ist: ferner das Portrait des Gaston de Foix, ein Werk, dessen Idee einzig ist; Gaston sitzt in einem mit Spiegelgläsern erfüllten Zimmer, welche alle sein Portrait zurückwerfen: endlich ein ländliches Concert, auf welchem man Stärke und Annehmlichkeit, Erhabenheit des Pinsels, Leichtigkeit der Arbeit, und viel Einsicht, alles zusammen in Harmonie findet.

Von den Kupferstichen, welche nach diesem Meister gemacht sind, begnügen wir uns, das Portrait des Dante von Vorstermann, eine Büste des Evangelisten St. Markus von eben demselben, und die Unschuld des Hirtenlebens von Nic. Dupuis anzuführen.

9) Raphael Sanzio. Siehe, was diesen Maler betrift, in dem Abschnitt Schule unter der römischen Schule. Er hatte unter dem Perugin alle die Geschicklichkeit erlangt, die er aus dieser Schule schöpfen konnte, und die Gemälde, die er zu Sienna und zu Perusia verfertigte, hielt man für Werke dieses Meisters: allein er hörte von den Rissen des Leonard und Michel Angelo reden, und gieng sogleich nach Florenz. Hier war es, wo er die Werke dieser beiden Maler und die des Fra Bartolomeo sahe, und hiernach seine Manier umänderte. Durch den Tod seiner Eltern in seine Vaterstadt zurückgerufen hatte er nicht so bald seine Familiengeschäfte in Ordnung gebracht, als er wieder zurückkehrte, um noch die Werke des Leonard zu studieren. Ein so großer Eifer mußte schon im voraus sehen lassen, was dieser Künstler bald seyn würde.

Er ward von seinem Oheim le Bramante, einem berühmten Künstler nach Rom berufen, dem Pabst Julius II. vorgestellt, und sogleich angestellt, das Vatikan mit seinen Arbeiten zu zieren. Das erste seiner Gemälde war das der Theologie; er hatte noch keine so große Arbeit unternommen, und man erkannte noch daran einige Trockenheit, die er sich bei dem Perugin angewöhnt hatte. Dieß ist wenigstens das Urtheil, welches man von dieser Arbeit fällt, wenn man sie mit denen vergleicht, welche in der Folge aus dem nehmlichen Pinsel flossen: aber zu jener Zeit fand man es so vollkommen, daß der

der Pabst alle andre Malereien im Vatikan herunternehmen ließ, um an ihrer Stelle Gemälde vom Raphael aufzustellen. Der Maler zeigte sich dieses Zutrauens würdig, da er zu seinem zweiten Versuch eins von seinen berühmtesten Meisterstücken, die Schule von Athen, verfertigte.

Ist es gegründet, daß er seine weitern Fortschritte der Untreue des Bramante verdankte, der ihn heimlich in die Sixtuskapelle führte, welche Michel Angelo malte? Oder ist diese Erzählung nicht etwa von dem Neide und der Bosheit der Florentiner ersonnen worden? Raphael kannte schon die Manier des Michel Angelo, weil er um sie zu studieren in Florenz gewesen war. Wahrscheinlicher ist dieß, daß, da er sich von seinen Neidern immer diese Manier mußte entgegenstellen lassen, er ihnen beweisen wollte, daß es ihm wol möglich wäre, sie nachzuahmen: er konnte aber nie größer, nie bewundernswürdiger seyn, als da er fortfuhr, er selbst zu seyn. Seine Feuersbrunst von Borgo, und die übrigen Gemälde, welche er in der Manier des florentinischen Malers verfertigte, sind ohne Zweifel schöne Werke; aber sie dürfen nicht in die Zahl der schönen Werke des Raphael gesetzt werden. Ihr übertriebener Karakter macht sie dieses Meisters unwürdig. Raphael erkannte sehr bald seinen Irrthum, und folgte nun einzig nur dem glücklichen Antriebe seines Naturells.

Franziskus I., Wiederhersteller der Wissenschaften in Frankreich, und Beschützer der Künste wollte ein Werk von diesem großen Meister haben, und verlangte von ihm einen St. Michel, auf welchen der Maler sogleich eine heil. Familie folgen ließ, die er dem Könige als ein Geschenk darbot. Der Monarch wollte ihn in seine Staaten ziehen, aber der Künstler ward durch die Gunst Leos X. in Rom zurückgehalten.

Raphael, wie der größte Theil der Maler seiner Zeit, begnügte sich nicht blos damit, den Pinsel zu führen: er machte das Modell eines Basreliefs und zweier Figuren, deren eine den Elias, die andre den Jonas darstellte.

Diese

Diese Stücke sind in Marmor gehauen, und zeigen sich in der Kirche der Madonna del Popolo. Er übte auch die Baukunst aus, und entwarf die Zeichnungen, nach denen der Pandolfinische Pallast zu Florenz, und die Zimmer der Villa Chigi aufgerichtet wurden. Es ward ihm die Wiederaufrichtung der großen St. Peterskirche aufgetragen.

Er widmete Franziskus I. jenes berühmte Gemälde der Verklärung, an welches ihn der Tod die letzte Hand zu legen nicht gestattete, und das sich zu Rom im San Pietro in Montorio zeigt. Es wird für Raphaels Meisterstück gehalten, ob man gleich für die Fehler der Zusammensetzung die Augen nicht verschließen kann.

Man lieset in den Werken des Hrn. Falkonet, daß diese Malerei in den letztern Jahren herabgenommen worden sei, um in die Musaik übergetragen zu werden, und daß man mit Verwunderung gesehen habe, daß mehrere Figuren dieses Meisterstücks, welches man seit langer Zeit nur in einem dunklen Eingange gesehen hatte, wo es war hingestellt worden, eines Meisters unwürdig waren, daß man, sobald man sie in der Nähe gesehen, sie nicht mehr von der Hand Raphaels verfertigt geglaubt, daß aber eine Ordre der Obern verboten habe, das Geheimniß zu entdecken.

Künstler, welche dieses Gemälde ganz in der Nähe betrachtet, und selbst Stücke davon kopirt haben, haben mir versichert, daß es sehr gut gemalt, und von einer guten Farbe sei, ob sie es gleich aus andren Rücksichten nicht für das beßte Werk Raphaels hielten. Sie rühmen besonders in Rücksicht auf die Kunst des Pinsels die Figur der Frau, welche auf dem Vordertheile ist. Sie befanden sich zu der Zeit in Rom, wo das Factum, welches Hr. Falkonet erzählt, sich zugetragen haben sollte, und haben davon gar keine Wissenschaft. Man hat vielleicht diesen geschickten Künstler hintergangen, den man sonst in der Kritik, welche er von der Zusammensetzung dieses Gemäldes

måldes machte, nicht angreifen kann. Es ist gewiß, daß die Handlung doppelt ist; es ist gewiß, daß zwei Gemålde in einem einzigen enthalten sind, gewiß, daß das obere Gemålde kalt und symmetrisch ist; aber welchen Fehler ist die Schönheit des untern Gemåldes nicht zu ersetzen fähig!

Wenn es wahr ist, daß man den Vorsatz gehabt habe, die Verklårung in Musaick darzustellen, so wußte man die Fehler der Zusammensetzung vorher: man wußte vorher, daß dieß Werk nicht ganz vollendet war. Bemerkte man, wie man es in der Nähe sahe, irgend eine nach den Zeichnungen des Meisters von einem Schüler entworfene Figur, die Raphael nicht Zeit gehabt hatte wieder durchzusehen; so war dieß kein Grund, das Projet aufzugeben. Denn die Verschiedenheit der Musaischen Malerei würde diesen Fehler zum Theil vertilgt haben, und er würde durch die Höhe, in welche dieß musaische Werk aufgestellt werden mußte, ganz unbemerkbar geworden seyn. Und endlich, hatten denn wohl die Künstler, welche damals dieß Gemålde verbannten, hatten sie denn wohl höhere Einsichten, als so viele Künstler, die sich in der Kirche einschliessen ließen, wo dieß Gemålde aufgestellt war, um es zu studieren?

Das Urtheil, welches Mengs über einige Partieen dieses Gemåldes fållte, wird hier nicht am unrechten Orte stehen. „Das Kolorit daran, sagt er, ist in einigen Theilen sehr schön, „aber nicht in allen; die Männer sind besser kolorirt, als die „Frauen. Ich glaube selbst, daß Figuren darauf sind, wel„che nicht vom Raphael sind; zum Beispiel, der Rasende, und „diese ganze Gruppe, in der man den furchtsamen Pinsel des „Julius Romanus erkennt. Die Köpfe der Apostel auf der „entgegenstehenden Seite sind alle vom Raphael vollendet, „und man erkennt daran den dreisten und lebhaften Zug des „Meisters; unterdessen herrscht darauf eine Gleichheit des „Tons, welcher das Fleisch hart und trocken darstellt. Ra„phael hatte es sich im allgemeinen zum Gesetz gemacht, die „gelben und rothen Farben zu sparen. Er sah wohl die Wir„kungen

„kungen ein, welche das Dunkel über die Farben verbrei-
„tet, daß es sie zerstört, gräulich, und schwärzlich macht;
„aber er vernachläßigte die Reflets, (die Wiederscheine) und
„bediente sich blos des Hellen und Dunkeln, womit er die Mit-
„teltinten zusammensetzte; das gab ihnen ein gräulliches und
„räuchriges Ansehen. Da die feine Haut mehr der Abwech-
„selung der Tinten unterworfen ist, als die dicke und grobe,
„so ist die, welche Raphael malt, und der diese Abwechselung
„der Reflets fehlt, rauh und matt.

„Bei dem Studio des Raphael, sagt Hr. Cochin, wer-
„det ihr einen Umstand wahrnehmen, der euch überraschen
„wird, und der diesem großen Manne zum Ruhme gereicht:
„welche Mühe ihr euch auch geben möchtet, ihn mit Genauig-
„keit zu kopiren, ihr werdet doch nie dahin kommen, ihn mit
„vollkommener Richtigkeit zu wiederholen. Ihr werdet immer
„fühlen, daß ihr das Simple und Edle seiner Umrisse und
„Formen nicht wahrhaft gefaßt habt, und daß ihr noch unter
„ihm geblieben seid. Er ist in diesem Betracht der Natur
„gleich; man ist mit dem, was man nach ihr und nach ihm
„kopirt hat, nicht eher zufrieden, als wenn das Original ab-
„wesend ist.

„Man kann diesen Maler nicht anders als mit dem Blei-
„stift studieren; seine Farbe und seine Manier haben eben
„nichts unterweisendes..... Ich rathe euch, die schönen Kö-
„pfe der Engel auf dem mit Ruthen gehauenen Heliodor mit
„der größten Sorgfalt zu zeichnen.... Die Schule zu Athen,
„der Streit über das heil. Abendmal, und eine Menge andrer
„Stücke werden euch eine große Anzahl schöner Köpfe darbie-
„ten: man muß immer die, welche Adel und Grazie haben, de-
„nen vorziehen, welche blos stürmische Leidenschaften verra-
„then.... In der Bataille Konstantins finden sich schöne Kö-
„pfe: aber was nützt es, wie die meisten thun, die Pferdekö-
„pfe auf diesem Gemälde abzuzeichnen? Ist es nicht sichtbar,
„daß sie geziert sind, und daß sie im Grunde diesem Thiere gar
„nicht gleichen? Man würde mehr lernen, wenn man eben die-

„se

„ſe Zeit anwendete, einen Pferdekopf nach der Natur zu zeich„nen.

„Andre Schüler haben ſich, während beträchtlicher Zeit„räume, beſchäftigt, ganze Gruppen mit den Bekleidungen, „groß, wie das Gemälde, nach dem Raphael zu zeichnen. „Dieß Studium iſt ohne Zweifel in einiger Rückſicht gut; .... „Aber man muß ihm nicht zu viel Zeit aufopfern. So große „Zeichnungen nehmen viel Zeit weg, deren größter Theil nur „mit nichts als mit der Führung des Bleiſtifts hingeht.... „Was man nicht vernachläßigen darf, iſt dieß, ſeine mit Geiſt „entworfenen Riſſe, die Biegſamkeit und Anmuth ſeiner Figu„ren ſowohl als ſeiner Bekleidungen aufzunehmen. Man kann „ſich deshalb an die Kupferſtiche halten, welche nach dieſem „Meiſter über die allgemeine Zuſammenſetzung ſeiner Gemälde „geſtochen ſind; aber man muß ſich gewöhnen, das ganze „Werk, den Geiſt und den ſchönen Wurf der Gewande ſchnell „abzuzeichnen, damit dieſe Sachen für immer in dem Gedächt„niß bleiben, und den Eindruck in uns erhalten. Man wird „ſelbſt wegen der feinen Zeichnung, die ſonſt von einer nur mit„telmäßigen Wichtigkeit iſt, einige ſeiner bekleideten Figuren „ſtudieren müſſen, z. B. die eines gewiſſen Alten, welche unten „auf dem Gemälde der Verklärung iſt. Dieſer Meiſter exeku„tirte ſeine Bekleidungen, und bildete ſeine Falten auf eine „vollendete Manier, welche bewundernswerth, und zur Nach„ahmung zu empfehlen iſt.“

Ob man gleich ſeit Raphael in einer ſehr ſtarken Manier gemalt, und in ſeine Verfahrungsart mehr von dem gelegt hat, was die Neuern Geſchmack nennen, ſo kann man doch nicht leugnen, daß Raphael gut, mit viel Pracht, und immer ein vollendetes Ganze malte. Man muß ſogar geſtehen, daß er ſich in ſeinen letztern Zeiten eine gute Art von Farbe bildete. Er zeichnete mehreremale für eine und dieſelbe Figur Extremitäten und Bekleidungsſtücke.

Kein Künſtler, kein Werk iſt ganz ohne Fehler; aber Raphael that ſich in den großen Theilen der Kunſt hervor,

und le Carrache, ein trefflicher Richter, fällt das Urtheil, daß er nur sehr kleine Fehler habe.

Unter den Gemälden dieses Meisters, welche in dem königlichen Kabinette sind, muß man auszeichnen 1) das Schweigen der Jungfrau: der Kopf, welcher von der größesten Schönheit ist, athmet zu der nehmlichen Zeit Adel und Sanftmuth, 2) die heil. Familie, welche so viel Schönheiten enthält, daß man sie mit der größten Achtung betrachtet, 3) den heil. Michael, wie er über den Satan triumphirt, ein Gemälde von der höchsten Dichtung, und der größten Eleganz der Zeichnung. Der Kopf des St. Michael, wahrhaft seraphisch, sanft und zugleich schreckbar, ist von dem erhabensten Ausdruck. 4) Das Portrait der Johanne von Arragonien, Königin von Sicilien, wo der Kopf allein von Raphaels Hand ist, und dieser Kopf ist von einer schönen Farbe.

Unter den Kupferstichen, welche nach dem Raphael von Markus Antonius gestochen sind, ist das berühmteste der bethlehemitische Kindermord. Durch die zu große Anzahl von Stücken überrascht, will ich hier weiter nichts anführen, als die heil. Familie im königlichen Kabinet, von Edelink, den St. Michael in dem nehmlichen Kabinet, von Rousselet, die Verklärung, und die Kartons zu Hamptoncourt von Dorigny. Man sticht jetzt die Gemälde im Vatikan, von denen schon mehrere schöne Stücke erschienen sind.

10) Johann Antonius Regillo, genannt Pordenon, aus der venetianischen Schule, war gebohren auf dem Schlosse Pordenone in Friaul, im Jahre 1484: sein wahrer Name war Lizinio, aber er veränderte ihn in Regillo, als ihn der Kaiser zum Ritter gemacht hatte. Er empfieng den ersten Unterricht in seiner Kunst zu Udine, und verdankte seine Fortschritte der Verbindung, welche er zu Venedig mit dem Giorgione schloß. Er säumte nicht den Neid des Titian zu erregen, und aus Furcht vor den Nachstellungen dieses Rivals legte er den Degen selbst bei seiner Arbeit nicht ab. Sein Ruf blieb nicht auf Venedig und Mantua eingeschränkt, welches er mit seinen Gemälden bereicherte; er erstreckte sich bis nach

nach Teutschland, wohin er von dem Kaiser Karl dem Fünften gerufen ward. Die Façade eines Hauses zu Venedig, welche er mit einer Fresko zierte, machte so viel Aufsehen, daß Michel Angelo eine Reise in diese Stadt unternahm, um dieß Werk zu sehen, und er gesteht, daß die Lobsprüche, welche man ihm ertheilt hat, nicht übertrieben sind. Pordenon war in Wasser- und in Oelfarbe gleich glücklich, und verband mit dem Verdienst des Giorgione in Rücksicht auf die Farbe einen guten Geschmack in der Zeichnung. Seine Ausführung war schön und leicht, und dieß Talent ist ihm mit allen guten Malern seines Landes gemein. Eben so wie Giorgione gab er seinen Figuren viel Stärke und Erhöhung. Er starb zu Ferrara im Jahre 1540; man muthmaßt, er sei durch Personen vergiftet worden, welche auf die Gunst, die ihm der Herzog erwieß, neidisch waren.

Der König hat nur zwei Gemälde von diesem Meister; einen St. Petrus, und ein Portrait. Sie sind hinreichend, um die Freiheit seines Zuges, den schönen Karakter seiner Zeichnung, in Rücksicht auf seine Farbe, die Stärke seines Pinsels, und die Schönheit der Wirkungen zu erkennen, die er anzubringen wußte.

A. Zucchi hat nach diesem Meister mehrere Gemälde gestochen, welche Heilige vorstellten.

11) **Dominikus Beccafumi, Micarino** genannt, aus der Florentinischen Schule, gebohren auf einem Dorfe, nahe bei Sienna, im Jahre 1484. Er ist von der Zahl derjenigen, welche ihre Neigung für die Künste den ländlichen Beschäftigungen entrissen hat. Er war der Sohn eines Schäfers, und hütete die Schaafe, welche seinem Vater anvertraut waren; den Ekel, den er bei dieser Beschäftigung empfand, dämpfte er dadurch, daß er Figuren in den Sand zeichnete. Diese ersten Versuche des jungen Beccafumi wurden durch einen Bürger von Sienna bemerkt, der ihn zu sich nahm, und in den Grundsätzen der Zeichenkunst unterrichten ließ.

Beccafumi kopierte sogleich die Gemälde des Perugin; er ging in der Folge nach Rom, wo er zu den Gegenständen seiner Stu-

Studien die Werke des Michel Angelo und Raphael wählte; bei seiner Rückkunft in seine Vaterstadt nahm er Unterricht bei einem jetzt wenig bekannten Maler, der sich Sodoma Davechelli nannte. Der Fürst Doria fand Gefallen an seinen Talenten, nahm ihn mit sich nach Genua, und ließ ihn mehrere Gemälde verfertigen. Dieser Künstler hatte Korrektheit, Leichtigkeit, einen guten Geschmack in der Zusammensetzung, und eine Art zu drapieren, welche der des Raphael ähnlich war. Er malte gut in Oel und in Wasserfarbe; aber das, was das meiste zu seinem Rufe beitrug, war der Fußboden der großen Kirche zu Sienna, und dieses Werk ist es, welches uns veranlasset hat, von dem Beccafumi zu reden.

Dieser Fußboden ist eine Art von Musaick in Helldunkel: es sind dabei zwei Steinsorten angebracht: die eine ist weiß, für die Lichter, die andre von einer dunklen Farbe oder Mitteltinte für die Schatten. Aber da diese beiden einförmigen Tinten nicht würden hingereicht haben, um dem Werke Stärke, Einheit, Erhöhung und Rundung zu geben, so zog man tiefe Kreuzschatten darüber, die in der Folge mit schwarzem Pech oder mit einer Art von Mastix ausgelegt wurden, zu der dieses Pech die Basis war. Diese Art von Arbeit, welche nicht mehr im Gebrauch ist, und die viel ähnliches hatte mit der Malerei al sgrafitto, ist im Jahre 1356 von einem Maler aus Sienna, Duccio genannt, erfunden worden; aber es war Beccafumi, der ihr alle die Vollkommenheit gab, die sie aufzunehmen fähig war. Dieser fleißige Künstler hat auch in Holz, in Kupfer, in Mitteltinte gestochen, hat in Marmor gehauen, und Werke in Erz gegossen. Er starb in seiner Vaterstadt im Jahre 1549, in einem Alter von fünf und sechzig Jahren.

Er hat das Portrait des Papstes Paul III. in Kupfer, einen betenden St. Jeremias in Holz, und einen aufrechtstehenden St. Petrus in Mittelteinte gestochen.

12) Sebastian von Venedig oder Fra Bastiano del Piombo aus der Venetianischen Schule. Der wahre Name dieses Malers ist nicht bekannt; seinen Vornamen verdankt er dem Geschäfte eines Siegelverwahrers, welches ihm der

Papst

Papst Klemens VII. übertrug, da er ihn vermochte, den geistlichen Habit zu nehmen.

Dieser Künstler, gebohren im Jahre 1485, beschäftigte sich in seiner ersten Jugend mit der Musik, nahm in der Folge Unterricht in der Malerei unter den Bellinis, und verließ diese Schule, um sich in die des Giorgione zu begeben. Er ward von einem reichen Banquier, Chigi genannt, nach Rom gerufen, und malte in dem Pallaste dieses Finanziers einen Polyphem in Fresko, wo Raphael die Geschichte der Galatea gemalt hatte.

Michel Angelo war neidisch auf den Raphael; er glaubte ihm einen furchtbaren Rival entgegenzustellen, wenn es ihm gelänge, sich mit dem Sebastian zu verbinden, und diesen Maler in der Partie der Zeichnung zu leiten, der in der Schule des Giorgione eine lebhafte und verführerische Farbe gelernt hatte. Sebastian, der auch den Stolz besaß, auf den Raphael neidisch zu seyn, ließ sich leicht auf die Seite des Michel Angelo ziehen, und von der Zeit an wurden seine Gemälde durch diesen großen Künstler mit eben so viel Uebertreibung als Affectation berühmt gemacht. Michel Angelo begnügte sich nicht damit, ihn zu loben; man glaubt, er habe selbst mit eigner Hand den sterbenden Christ gezeichnet, welchen Sebastian malte, und den dieser nur die Mühe hatte zu koloriren. Man sagt das nehmliche von einer Kapelle, die er zu San Petro in Montorio malte, und die seinen Ruhm vollendete. Aber die Vereinigung dieser beiden Künstler war nicht ohne üble Folgen. Der Venetianer, eingeschränkt durch den Zug des Florentiners, dem er folgen mußte, verlor jene Freiheit, welche den Koloristen so nothwendig ist, und fiel in eine kalte und gezierte Manier, so daß ihm durch diesen Fehler die Mißgunst des Michel Angelo wenig Nutzen brachte.

Er malte noch nach der Zeichnung des nehmlichen Künstlers eine Auferstehung des Lazarus, in Concurrenz mit dem Raphael, welcher die Verklärung malte; aber sein Anschlag that nichts, als daß er den Ruhm des Siegers noch mehr verstärkte.

stärkte. Man begnügte sich blos damit, daß man dem Kolorit des Besiegten Gerechtigkeit wiederfahren ließ.

Nach dem Tode des Raphael hatte Michel Angelo nicht mehr die nehmlichen Gründe den Sebastian zu schonen; dieser war so unvorsichtig dem Michel Angelo bei seinem Unwillen zu widersprechen. Sie überwarfen sich, und Sebastian, den sein wichtiges Amt in einen ansehnlichen Glücksstand versetzte, vertauschte die Malerei mit der Dichtkunst.

Er war immer langsam, unentschlossen, und träge gewesen, und hatte stets viel Mühe gehabt, eine Arbeit zu vollenden. Die Gattung der Portraits, welche keiner Erfindung bedarf, war die, welche für ihn am schicklichsten war, und in der er auch die unbestreitbarsten Wirkungen hervorbrachte. Er hatte das Geheimniß gefunden, die Lebhaftigkeit der Malerei in Oel auf den Wänden zu erhalten, indem er die Farben durch eine Zusammensetzung von Pech, Mastix, und frischen Kalk unterstützte. Ob er gleich nicht eben ein Künstler ohne Verdienst war, so würde er doch in Vergessenheit gerathen seyn, wenn er nicht das Werkzeug von dem Neide eines berühmten Mannes gewesen wäre. Er starb zu Rom im Jahre 1547, in einem Alter von zwei und sechzig Jahren.

Hollar hat nach dem Fra Bastiano das Portrait von Vittoria Colonna gestochen.

13) **Andree del Sarto** aus der florentinischen Schule, war gebohren zu Florenz im Jahre 1488. Sein Familienname war Vannuchi; der Name Sarto ward ihm gegeben, weil er der Sohn eines Schneiders war. Er verdankt seine Talente weniger dem Unterrichte der Meister, deren Schulen er besuchte, als dem Studio der Werke des Leonard da Vinci und Michel Angelo, welches er unternahm. Er strebte nach der Grazie des erstern, und die Sanftmuth seines Temperaments war hinlänglich, um ihn die Uebertreibung des zweiten vermeiden zu lassen. Seine Bescheidenheit schadete seinem Glücke; er verstand gute Werke zu liefern, aber er verstand nicht, sich dieselben gut bezahlen zu lassen. Das Stück, welches vorzüglich seinen Ruf bestimmte, war eine heil. Familie,

die

die er auf eine von den Pforten im Kloster der Brüder Serviten in Fresko malte; man bewunderte an dieser Malerei die Zeichnung, die Zusammensetzung, und die Farbe, und der Künstler, welcher dieses Meisterstück hervorgebracht hatte, erhielt zur Belohnung nicht mehr als einen Sack voll Getraide. Eine Reise nach Rom, und die Untersuchung, welche er hier mit den Werken des Raphael und der Alten anstellte, vervollkommneten sein Talent, ohne sein Glück zu verbessern.

Es war jetzt die Zeit, wo sich Franziskus I. die Gemälde der besten Maler von Italien zu verschaffen suchte. Ein sterbender Christus, den Andree für diesen Fürsten verfertigte, erhielt in Frankreich die Lobsprüche welche er verdiente; Andree, elend in seinem Vaterland, wünschte, sich bei einem Souverain, der die Künste prächtig belohnte, ein besseres Glück verschaffen zu können. Seine Wünsche wurden erfüllt: er ward nach Frankreich berufen, wo er durch eine andre Arbeit die günstige Idee unterhalten hatte, die er eingeflößt hatte. Er ward auf seiner Reise, und in allem seinem Aufwande während seines Aufenthaltes freigehalten, erhielt freie Wohnung, und Meublement, bekam seine Gemälde gut bezahlt, ward durch Geschenke aufgemuntert, von dem Fürsten geschätzt, von den Höflingen geschmeichelt, wegen seiner Talente in der Malerei bewundert, wegen der Anmuth seines Umgangs geliebt, und hätte so glücklich seyn können, wenn er sich nicht nach seinem Vaterlande, und nach seiner Gattin gesehnt hätte. Er schützte häusliche Geschäfte vor, die seine Gegenwart in seinem Vaterlande heischten, versprach aber bald wieder zu kommen, seine Frau mit sich zu bringen, und alle Bande zu zerbrechen, die ihn an Toskana fesselten. Die Erbietung für den König in Italien Gemälde und Statuen zu kaufen verschafte ihm leicht die Erlaubniß, sich zu entfernen, und der Fürst vertraute ihm eine beträchtliche Summe, um die Stücke zu bezahlen, welche er für werth halten würde, nach Frankreich geschickt zu werden. Aber seinen Freunden und seiner Gattin wiedergegeben vergaß Andree die Sorgen für die Zukunft, seine Verbindun-

gen, und selbst die Pflichten der Rechtschaffenheit, und hatte die Unklugheit, nicht nur seine Ersparniß, sondern sogar das Geld, welches er erhalten hatte, um einst Rechnung davon abzulegen, in Festen und Vergnügungen aufzuwenden. Er fand die Strafe seiner Vergehung im Elende, und starb zu Florenz im Jahre 1530 an der Pest, in einem Alter von zwei und vierzig Jahren.

Einige Personen haben geglaubt, daß, wenn sich Sarto längere Zeit zu Rom aufgehalten hätte, er den größten Meistern der Kunst gleichgekommen seyn würde. Ich möchte vielmehr mit Felibien glauben, daß dieser Maler ganz das war, was ihm sein persönlicher Karakter zu seyn erlaubte. Er hat in seine Werke nicht ganz die Erhabenheit des Raphael gebracht, weil diese Erhabenheit nicht in seiner Seele war: er hat nicht seinen Ausdrücken die nehmliche Abwechselung gegeben, weil er nicht die ausgesuchte Empfindung dieses großen Malers besaß; er steht in den Aufnahmen unter ihm, weil er nicht das nehmliche Genie hatte. Die Natur hat den Menschen, welche die Wissenschaften und Künste bilden, Grenzen vorgeschrieben, welche sie nicht überschreiten können.

Andree bediente sich einer guten Farbe, ob man gleich oft an ihm eine gemeine und zu rothe Tinte oft auch Mitteltinten von einer gräulichten oder schwärzlichten Farbe tadelt. Er malte mit einem sehr scharfen Pinsel, und diese Eigenschaft der Ausführung war zu seiner Zeit sehr selten, weil man noch weit von dem Zeitpunkte entfernt war, wo man die gothische Trockenheit abschafte. Seine Zeichnung hatte Erhabenheit ohne Uebertreibung, aber oft ein wenig Manierirung. Unter die Zahl seiner Meisterstücke rechnet man die Sujets von dem Leben des St. Philippe Benizi, welche er bei dem Verkündigungsorden in Florenz gemalt hat; die Köpfe daran haben viel Wahrheit, und einen guten Karakter; man bemerkt daran sehr gut bekleidete Partieen, aber man findet die Zusammensetzung ein wenig kalt, und zu wenig verbunden. Man bemerkt oft an seinen Werken Farben rother Gewande, von einer ausnehmenden Munterkeit, und einer sehr großen Schönheit, welche

che ihm eigen zu seyn scheinen. Sein berühmtes Gemählde der Madonna del Sacco, das er, wie man sagt, für einen Sack voll Getraide verfertigte, ist in Fresko gemalt. „Es „ist, sagt Hr. Cochin, von einer großen Schönheit, auf eine „sehr erhabene Manier zusammengesetzt und bekleidet, gut ge„malt, von einer breiten Façon, und sehr schön ausgeführt. „Es ist mit Kreuzschatten gemalt, die man aber kaum sieht; „die Falten der Gewande sind gut geformt, und sehr fein zu„sammengelegt; die Farbe davon ist gut, die Köpfe sind schön; „es scheint indessen, daß der Kopf der Jungfrau mehr artig „als schön sei, und daß das Jesuskind zu weit getrennte Beine „habe.“ Der St. Joseph ist an einen Sack angelehnt, von dem der Name des Gemäldes herrührt. Man behauptet, der Maler habe durch diesen Zusatz die Art von Bezahlung anzeigen wollen, welche er für seine Arbeit erhalten habe.

Andree war in dem Portrait in Rücksicht auf Wahrheit der Züge, Stärke des Pinsels, und Schönheit des Kolorits vollkommen glücklich.

Er besaß das Talent so geschickt zu kopiren, daß er nicht nur die geschicktesten Kenner, sondern selbst die Künstler hintergieng, welche an dem Original gearbeitet hatten. Ueber seine Kopie des Portraits Leos X. vom Raphael gemalt siehe den Abschnitt Copie.

Der König besitzt vier Gemälde von diesem Maler. Der Tobias, sagt ein geschickter Künstler, unterhält den Ruhm des Andree durch die Schönheit des Pinsels und die Anmuth der Köpfe. Die Charité ist von der nehmlichen Art. „Das Bret, „auf welches dieß Gemälde gemalt war, sagt Hr. Lepicius, „war ganz wurmstichig, und bald würde das ganze Werk in „Staub zerfallen seyn. Der Marquis von Marigny, jetzt „Generaldirekteur der Gebäude, glaubte, man könne ihm das „Leben wieder geben, wenn man sich des Geheimnisses des „Kornschneiders Picault bediene, welcher das Mittel erfand, „die Farbe der Gemälde vom Holze hinwegzunehmen, und sie „auf eine Leinwand überzutragen. Das Gemälde ward die„sem Manne übergeben: er erhielt den Befehl, daran zu ar-

„beiten, und die Wiederherstellung geschahe mit einem bewun„dernswürdigen Erfolge; denn das Gemälde ist wirklich auf „Leinewand, ohne daß man auch nur von einer Seite die Ar„beit wahrnehmen könnte; es hat nicht den geringsten Scha„den gelitten, weder in der Zeichnung noch in der Farbe.“

Die Hauptfigur dieses Gemäldes ist edel, und von einer großen Manier; allein um das Verdienst des Andree del Sarto ganz kennen zu lernen, muß man es zu Florenz selbst sehen, wo seine Hauptwerke sich befinden.

Das Portrait des Andree del Sarto von ihm selbst gemalt ist von Th. Cruger in Kupfer gestochen, die Madonna del Sacco aber von Gregori.

14) **Johann Franziskus Penni** aus der florentinischen Schule war in dieser Stadt gebohren im Jahre 1488. Er hatte den Beinamen il Fattore, weil er die Geschäfte des Raphael besorgte, der für ihn eine väterliche Zärtlichkeit hegte, und ihn zu einem seiner Erben einsetzte. Wenn er auch nicht unter die großen Meister gerechnet werden kann, so war er doch wenigstens ein Künstler von einem großen Talente, und einer sehr mannigfaltigen Geschicklichkeit. Gut behandelte er die Gattung der Geschichte, des Portraits, und der Landschaft, welche er mit angenehmen Stücken bereicherte. Mit der Malerei in Fresko, in Oel, und in Wasserfarbe war er gleich vertraut. Raphael stellte ihn schicklich an, besonders bei Friessen und bei Kartons von Tapezereien. Nach dem Tode dieses Meisters trug man ihm auf mit Julius Romanus die im Belvedere angefangenen Malereien zu vollenden, und er malte im Vatikan den Saal Konstantins nach den Zeichnungen Raphaels.

Er erwarb sich einen großen Ruhm durch die Manier, welche er in seinen Werken mit dem Karakter des Meisters beibehielt, der den Entwurf davon gemacht hatte, und unterhielt in der Folge seinen Ruf durch die Werke, mit denen er verschiedene Kirchen zu Rom zierte.

Franziskus I. war es, für den Raphael das Gemälde der Verklärung unternommen hatte: Penni verfertigte für eben

ben diesen Fürsten eine Kopie davon: aber wir sind so unglücklich, selbst nicht einmal eine schöne Kopie von diesem berühmten Originale zu haben. Penni ward von dem Marquis del Vasto nach Neapel gerufen, und verkaufte dieß Werk an ihn. Er starb in dieser Stadt im Jahre 1528 in einem Alter von vierzig Jahren. Ob er sich es gleich zum Studio machte, den Karakter seines Meisters, des Raphael, nachzuahmen, so konnte er doch den Karakter seines Landes nicht ganz ablegen. Das ist es, was man an seinem ein wenig zu gigantischen Geschmacke, und an seiner zu wenig anmuthigen und sogar oft trocknen Manier bemerkt.

N. le Sueur hat nach J. F. Penni das Ertrinken der Egyptier beim Durchgange durchs rothe Meer in Helldunkel im Kupfer gestochen.

15) **Franziskus Primaticcio** oder le Primatice aus der Lombardischen Schule war im Jahre 1490 zu Bologna von edlen Eltern gebohren. Man nennt ihn zuweilen St. Martin von Bologne, weil Franziskus I. ihm die Abtei von St. Martin zu Troyen schenkte. Er nahm Unterricht beim Innozenzio da Immola, einem sehr geschätzten Maler, und beim Bagna Cavallo, dem Schüler des Raphael, und hatte zu seinem letzten Meister den Julius Romanus.

Er ward im Jahre 1531 von Franziskus I. nach Frankreich gerufen, der den Herzog von Mantua um einen geschickten Maler ersucht hatte, konnte sich aber mit Rosso, der schon vor ihm da war, nicht wohl vertragen. Mißgunst war es, die diese beiden Künstler trennte. Er ward von dem Könige nach Italien geschickt, um Antiken zu kaufen, oder abdrücken zu lassen, und während seiner Abwesenheit ward er durch den Tod von seinem Rival befreit. Er brachte hundert und fünf und zwanzig antike Figuren nach Frankreich zurück, so wie auch eine große Anzahl von Büsten, und die Modells der Venus von Medicis, des Laocoon, der schlafenden Venus, bekannt unter dem Namen der Kleopatra, mehrerer sehr berühmten Figuren, und der ganzen trajanischen Säule. Der König vertraute ihm die Aufsicht über die Gebäude an, eine Stelle,

welche

welche nie anders als mit Künstlern hätte sollen besetzt werden, welche Nacheiferung unter ihnen würde bewirkt, und eine Belohnung für diejenigen abgegeben haben, welche sie vor ihren Nebenbuhlern davon getragen hätten.

Primaticcio und le Rosso sind es, welche den wahren Geschmack der Malerei von Rom nach Frankreich gebracht, und die Manier der Künstler der Nation verbessert haben. Ihre vorzüglichsten Arbeiten sind zu Fontainebleau. Der erstere war ein guter Komponist, hatte einen leichten Zug, eine gute Farbenmischung, und zeigte Kenntniß in den Attituden, welche er seinen Figuren gab; aber er eilte mit seinen Arbeiten zu sehr, als daß er hätte die Korrektheit beobachten, und sich in den Schranken der Natur halten können. Er hatte Manierirung, wie alle die, welche die Natur vernachläßigen, um sich der Praktik zu sehr zu überlassen.

Er war zu gleicher Zeit Maler und Bildhauer. Das Schloß zu Meudon und das Grabmal Franziskus I. sind nach seinen Zeichnungen entworfen.

Die Abtei, welche er erhalten hatte, gab ihm Mittel an die Hand, sehr groß zu leben; aber man verzieh ihm sein Glück, wegen seiner Freigebigkeit gegen die Künstler, die ihn in seinen Arbeiten unterstützten. Er starb zu Paris im Jahre 1570, in einem Alter von achtzig Jahren.

Antoinette Stella hat nach dem Primaticcio einen Plafond gestochen, welcher den Jupiter auf dem Olymp von Göttern umringt darstellt. Die Kardinaltugenden, welche er zu Fontainebleau gemalt hat, sind von Ant. Fantuzzi in Kupfer gestochen worden.

16) Giulio Pippi ist bekannter unter dem Namen Julius Romanus, und dieser Name zeigt sattsam, zu welcher Schule er gehört. Er ist gebohren zu Rom im Jahre 1492. Seine Eltern kennt man nicht, und er war also wahrscheinlicherweise von dunklem Herkommen; Männer von ausgezeichneten Talenten können ihre Nachkommenschaft berühmt machen; aber von ihren Vorfahren haben sie keinen Ruhm zu erwar-

warten: sie sind selbst die Urheber ihres Adels, und haben keine andre Urkunde aufzuweisen, als ihre Arbeiten.

Julius ward in der Schule Raphaels angestellt, und der berühmteste Schüler dieses großen Meisters, der ihn mit dem Penni zum Miterben seiner Güter einsetzte. So lange als sein Meister lebte, vermischte er seine Talente mit den Talenten dieses großen Malers, und machte nichts für sich selbst: erst nach dem Tode Raphaels war es, da man den wahren Karakter seines Talents erkennen konnte. Man sahe damals, daß er einen erhabenen Geist, einen dichterischen Kopf, große Gedanken, und eine korrekte Zeichnung besaß, die aber in gewissen Theilen, besonders in den Extremitäten Manierirung hatte. Er zeigte mehr Feuer, als sein Meister, oder vielmehr er war nicht in Furcht, sich einer unvorsichtigen Hitze zu überlassen, die ihm nicht erlaubte, die Wahrheiten der Natur zu studieren und zu beobachten, die ihn antrübe, Werke zu schaffen, ohne ihm jene Ruhe der Seele, jene glückliche Stille zu lassen, bei welcher man sich der Vollkommenheit bemächtigt. Seine rauhe und strenge Zeichnung war jenen Grazien feind, welche ihre Liebkosungen an den Raphael verschwendet hatten; seine Mitteltinten waren schwarz, seine Fleischmassen hatten eine Ziegelfarbe. Seinen Köpfen und seinen Bekleidungen mangelte Wahrheit. Aber diese Fehler wurden ersetzt, oder wenigstens in das Gleichgewicht gebracht durch eine große Fruchtbarkeit der Einbildungskraft, durch alle die Gelehrsamkeit, welche einem Künstler nützlich seyn kann, die Kenntniß der Geschichte, der Mythologie, der Perspektive, u. s. f. Die Natur schien ihn überhaupt bestimmt zu haben, schreckliche oder gigantische Sujets zu behandeln.

Er verließ Rom unter dem Pabst Adrian VI., der die Künste nicht schützte; er verließ es zum zweitenmale, um sich der Strafe zu entziehen, mit der er bedroht wurde, als er die obscönen Zeichnungen gemacht hatte, welche Marcus Antonius in Kupfer gestochen hat, und die unter dem Namen der Posturen von Aretin bekannt sind. Er suchte jetzt eine Freistatt zu Mantua, und da er die bürgerliche und kriegerische

Bau-

Baukunst sehr wohl inne hat, so bevestigte er diese Stadt, und ließ nach seinen Zeichnungen das berühmte Palais des T aufbauen, welches deshalb so genannt worden ist, weil der Plan diesem Buchstaben im Alphabete gleicht. Er ward der Baumeister und Maler dieses Gebäudes.

Sein Glück, das zu Rom begonnen hatte, wuchs zu Mantua durch die Freigebigkeit des Fürsten. Er ließ sich in dieser Stadt ein Haus bauen, welches man für einen Pallast hätte halten können, und legte darinnen ein sehr reiches Antikenkabinet an. Er machte Anstalt nach Rom zurückzugehen, um die Stelle eines Baumeisters bei der großen St. Peterskirche anzutreten, als er im Jahre 1546 in einem Alter von vier und funfzig Jahren starb.

Mengs bemerkt, Julius Romanus habe mit einer außerordentlich harten und kalten Manier einen sehr furchtsamen, glatten, und geleckten Pinsel verbunden: bei dem Bestreben den erhabnen und ausdrucksvollen Geschmack Raphaels nachzuahmen sei er in das Dunkle gefallen, und seine Figuren hätten einen theatralischen und affektirten Ausdruck.

Um diesen Künstler besser zu karakterisiren, glauben wir die Details anführen zu müssen, in welche sich Herr Cochin über die wichtigsten Werke eingelassen hat, welche dieser Maler zu Mantua gelassen hat.

„Die Baukunst an dem Pallast des T ist sehr schön, sagt „er, sowol in der Façade als im Hause. Die Malereien sind „alle von Giulio Romano. In einem großen Zimmer sieht „man den Fall der Riesen: diese Riesen haben mehr als funf„zehn Fuß im Verhältniß. In der Höhe sind alle Götter, „und der Thron des Jupiters. Die Zusammensetzung besteht „aus Figuren von einer schönen Wahl, und die Gruppen sind „sehr gut verbunden; die Zeichnung davon ist von einem sehr „großen Karakter, obgleich voll Inkorrektheit. Die Köpfe „sind meistentheils von einer großen Schönheit des Karakters, „und von schönen Formen: indessen findet sich doch wenig „Feinheit in der Zeichnung, und viel Manierirung in den For-

„men; sie sind übertrieben *): die Ausdrücke davon sind stark: „Man bemerkt keine, oder sehr wenig Wirkung des Lichts, „und die Farbe an den Menschenfiguren ist roth.

„Auf dem andern Flügel des Gebäudes sieht man ein „ganzes Zimmer mit großen Stücken bemalt, mit den kleinsten „Plafonds und Raccourci's vermischt. Man bewundert daran „weiter nichts, als einen guten Karakter der Zeichnung: man „findet aber eine Menge von übelgezeichneten Gegenständen. „Die Plafonds sind von einer sehr dreisten Abkürzung, aber „nicht sehr mit Grazie beseelt, und von einer unangenehmen „Farbe: es sind die allegorischen Sujets des Amors, Bacchus „und andrer.

„In der Gallerie des Duvalschen Pallastes sind die schön„sten und würdigsten Stücke des Julius Romanus, das in der „Mitten, die Versammlung der Götter, das des Apollo, der „seinen Wagen treibt, das der Aurora, und endlich eine Men„schenfigur mit Lorbeern gekrönt, und eine Palme in der Hand „haltend. Die Fächer am Ende der Gallerie haben auch „Schönheiten, eben so wie eine Figur am Ende neben dem „Pla-

*) „Der Unterstützung ohngeachtet, sagt anderswo der nehmliche Künstler, „welche der Rath und das Beispiel Raphaels gewähren „konnten, ist doch der größte Theil seiner Schüler in Bizarrerie ge„fallen. Ihre Contours haben Größe, aber es finden sich da krum„me Glieder; sie haben dicke Muskeln, die in Wahrheit wol an ih„rer Stelle und in ihrer Handlung, aber übertrieben, und ohne die „Reize sind, welche die Haut hier bildet; sie haben dicke Waden an „den Beinen, und außerordentlich zusammengezogene Fußzehen. „Alles dieß hat Manierirung: sie ist schön, wenn man es will, und „auf allgemeine Grundsätze gegründet, die man nicht aus dem Ge„sichte verlieren darf: aber es ist nicht weniger wahr, daß dieß das „Ziel überschreiten heißt, welches immer ist, sich der Wahrheit und „der Natur zu nähern, und hier allein die Schönheiten zu suchen, „die sie aufzunehmen vermag." Brief an einen jungen Künstler. Hr. Cochin zeigt durch diese Bemerkung, daß es gefährlich ist, sich einzig mit dem Studio Raphaels zu beschäftigen; aber nicht der Versuch allein, einzig ihren Meister nachzuahmen, ist es, welcher die Schüler Raphaels in die Fehler verstrickt hat, die man ihnen vorwirft: es ist im Gegentheil die Ueberredung daran Schuld, durch die Verbindung der Nachahmung Raphaels mit der des Michel Angelo neue Schönheiten in die Kunst überzutragen. Es ist bekannt, daß diese letztere Nachahmung den Raphael selbst einige Zeit irre geführet hat.

„Plafond der Aurora. Man sieht an diesen Stücken eine „große Manier der Zeichnung und der Bekleidung; sie sind „mit Dreistigkeit und Festigkeit gemalt; die Köpfe sind von „großem Karakter und von schönen Formen; die Figuren sind „einzeln betrachtet von einer schönen Wahl, aber wenig grup„pirt. Der Plafond der Aurora thut viel Wirkung. Die „vier Pferde welche man unterhalb wahrnimmt, sind voll „Handlung und Feuer; die Figur der Sonne ist gut gezeich„net. Allein es finden sich nichts desto weniger viel übel ge„zeichnete und inkorrekte unter diesen Figuren. Wenn man „mehrere schöne Köpfe hier gewahr wird, so giebt es auch „viele, welche kein vollendetes Ganze ausmachen. Ueberhaupt „besteht das, was hier schön ist, blos in der Manier, und in „der schönen Form: allein es ist auch in der That einer von „den schönsten Theilen der Kunst, jene Erhabenheit des Ka„rakters: übrigens ist die Farbe schlecht, und hat wenig Wir„kung.“

Die wahre Ursache der Fehler des Julius Romanus hat ein andrer Künstler gefunden. Es scheint, sagt Lepizius, Julius Romanus sei mit nichts als mit der Größe seiner dichterischen Ideen beschäftigt gewesen, und habe, um sie mit dem nehmlichen Feuer auszuführen, mit dem er sie aufgenommen hatte, sich mit einer Art der Zeichnung begnügt, die er selbst erwählt hatte, und wobei er die Abwechselung und Wahrheit vernachläßigen mußte, die er hätte aus der Natur schöpfen können. Der Ueberfluß seines Genies machte, daß er seine Zusammensetzungen oft zu sehr anfüllte, die sonst von einer vollkommenen Kenntniß der Antike unterstützt waren, welche er mit Sorgfalt studiert hatte, und die er als Maler und als Gelehrter zu benutzen wußte.

Der König besitzt acht Gemälde von diesem Meister, wovon das eine sein Portrait von ihm selbst gemalt darstellt. Unter den übrigen ist weiter keins in Figuren von natürlicher Grösse, als die Anbetung der Hirten: sie sind von einem großen Karakter in der Zeichnung. Die Beschneidung und der Triumph des Vespasian und Titus sind Hauptgemälde in Rück-

sicht

sicht auf die Größe der Zusammensetzung; allein es sind blos kleine Figuren, und Julius Romanus war blos bei den größten Verhältnissen in seiner Sphäre. In dem letzten Werke bemerkt man alle die Kenntniß, welche er von der Antike hatte. Die fünf in Wasserfarbe auf Papier gemalten und zu Tapezereien bestimmten Kartons, deren Figuren größer als von Natur erscheinen, diese sind es vorzüglich, aus welchen man den Karakter des Julius Romanus kennen lernen und beurtheilen kann. Diese Kartons gehören dem Herzog von Orleans: sie waren zu St. Cloud.

Der Triumph des Titus und die Anbetung der Hirten sind von Desplaces P. in Kupfer gestochen worden. Santo Bartoli hat nach diesem Maler mehrere Friesen und andre Sujets gestochen. Amor und Psyche vom Hymen gekrönt, sind vom Mantuan gestochen worden.

17) **Antonius Allegri Corregio** genannt, war aus der Lombardischen Schule. Von diesem Maler sehe man den Artikel **Schule** nach, unter der Lombardischen Schule.

Man glaubt gemeiniglich, Corregio habe weder Rom noch die alte Kunstarbeit jemals gesehen. Wenn er einige Werke Raphaels gesehen, und dabei, wie man behauptet, ausgerufen hat: „auch ich bin ein Maler.“ Ed io anche son pictore, so betrift dieß ein Gemälde dieses Meisters, welches nach Parma gebracht worden war. Lepizius vermuthet, es sei das, welches man unter dem Namen der cinque santi kannte, und das in dieser Stadt in der St. Paulskirche steht. „Man kann versichern, sagt er, daß dieß Gemälde wol fähig „war, dem Corregio eine gute Meinung von sich selbst einzu„flößen; denn es ist sehr schlecht zusammengesetzt: es sind „fünf ganz und gar von einander abgesonderte Figuren, wel„che keine einzige Gruppe bilden, keine einzige Wirkung her„vorbringen. Corregio, der Verfasser so großer Kunstwerke, „mußte sehr übel von dem Raphael urtheilen, wenn er nur „allein dieses Stück gesehen hatte: er würde eine ganz andre „Idee von ihm bekommen haben, wenn er in die Zimmer des

„Vati-

„Vatikan gegangen, und statt des Weges des Urtheils den „der Untersuchung eingeschlagen wäre.“

Mengs im Gegentheil glaubt, Corregio sei in Rom gewesen, habe da die Werke Raphaels, und noch mehr die vom Michel Angelo studiert, und verdanke diesem Studium die Schnelligkeit, mit der er sich über seine Meister emporgeschwungen, und den von ihnen entlehnten Stil mit einem zweiten vertauscht habe. Er macht sich selbst den Einwurf, man wisse nicht, ob Corregio je diese Reise gemacht habe: und er antwortet darauf, diese Unwissenheit sei nichts außerordentliches; man sehe täglich Leute, deren Genie nicht eher als in dem Augenblicke der Entstehung ihres Rufs bekannt worden sei, man suche in Rom nur die Meister kennen zu lernen, welche daselbst ihre Kunst treiben, ohne sich um die Fremden zu bekümmern, welche nur des Studiums wegen daselbst ankommen; man habe also nicht Ursache sich zu verwundern, daß Corregio hier unbekannt geblieben sei, und daß man keine einzige Spur seines Aufenthalts hier finde.

„In der Kathedralkirche zu Parma, sagt Hr. Cochin, „sieht man die berühmte Kuppel des Corregio, welche die Himmelfarth der Maria darstellt: die Wärme der Phantasie, und „die Dreistigkeit der Verkürzungen sind hier bis auf den höchsten Punkt gestiegen. Die Zeichnung hat viel Inkorrektheit; „aber sie ist von der reichsten und größten Manier. Sie ist „außerordentlich verdorben: die Farbe des Fleisches ist zu „roth.

„In einem Zimmer, welches zu der nehmlichen Kirche „gehört, sieht man ein sehr bekanntes Gemälde des Corregio, „welches eins von den schönsten ist, die aus der Hand dieses „Meisters gegangen sind. Es stellt die Jungfrau und das „Jesuskind dar; Magdalena küßt ihm die Füße, und am Ende steht St. Jeremias. Dieses Gemälde ist in Rücksicht auf „die Farbe von einer großen Schönheit; der Kopf der Magdalena ist ein Meisterstück in Rücksicht auf Lebhaftigkeit und „Schönheit der Töne. Die Köpfe und die Partieen sind mit „unaussprechlicher Anmuth gezeichnet, ob wol zuweilen die

„Zeich-

„Zeichnung nicht ganz korrekt ist. Das Gemälde ist weit, „und an Farbe reichhaltig; das Werk ist von einer großen „Leichtigkeit, und es finden sich hier die feinsten Gegenstände „wie von ohngefähr. Der Kopf der Jungfrau ist schön; sie „hat jedoch ein wenig schwarze Schatten. Der kleine Jesus „ist voll Grazie, obgleich nicht ganz edel. Ueberhaupt ist dieß „eins der schönsten und geschätztesten Gemälde, welche man in „Italien hat, und der Kopf der Magdalena ist das Meister„stück des Corregio in Rücksicht auf Farbe und Pinsel.

„Das in Parma, sagt der nehmliche Künstler, ist der „Aufmerksamkeit der Liebhaber und Künstler am würdigsten, „ist ohne Zweifel das Modell der Werke des Corregio, welche „man noch hier sieht. Dieser Maler wird immer ein Gegen„stand der Bewunderung bleiben, sobald man bedenkt, daß „ihm jene Erhabenheit der Manier, jener Grad von Vollkom„menheit, auf den er das Kolorit erhoben hat, nicht gelehrt „wurde, sondern daß er davon der Erfinder ist *). Die Na„tur allein hat ihn geleitet, und seine schöne Phantasie hat in „ihr das zu entdecken gewußt, was sie am meisten verführeri„sches hat. Seine Werke sind oft mit der größten Inkorrekt„heit erfüllt; und doch kann man ihren Reizen nicht widerste„hen; so wahr ist es, ob schon Schriftsteller sich dawider ha„ben erheben wollen, daß die Grazien der Natur, von der „Seite der Farbe betrachtet, von einem reichhaltigen Pinsel, „und einem schönen Vortrage unterstützt, dem das Gleichge„wicht halten, was die Korrektheit einer mühsamen Zeichnung, „welche jene oft ausschließt, schönes hervorbringen kann. Cor„regio wird bei allen seinen Mängeln, wegen dieses einzigen „Stückes stets mit Raphael, und mit den größten Meistern, „die

*) Wenn auch Hr. Mengs die Reise des Corregio nach Rom wahrscheinlich gemacht hat, so hat er sie doch nicht beweisen können. Außerdem würde man diese Reise annehmen, und mit Hr. Cochin sagen können: Rom ist auf keinen Fall der Ort, wo Corregio das Muster zu seinem Kolorit und seiner großen, reichhaltigen und starken Manier gefunden hat. Er ist der Erfinder der Eigenschaften, welche ihn karakterisiren, und ihn von allen andern Malern auszeichnen.

„die es je gegeben hat, in Parallele gestellt werden *). Doch „ist dieß freilich nur bei seinen schönsten Werken der Fall. „Wenn man bedenkt, daß dieser bewundernswürdige Maler „einzig nur die Natur zum Meister gehabt hat, so wird man „sich des Gedankens nicht enthalten können, daß sie allein je„dem den wahren Pfad zeigen könne, dem er zu folgen ver„bunden sei, und daß man zu viel Zeit verliere, wenn man „ihn bei andern suchen wolle. Niemand hat die Verkürzun„gen der Plafonds mit mehr Dreistigkeit behandelt. Es ist „wahr, man findet einige Figuren, wo er ausschweifend und „von einer üblen Wahl ist; allein ihre Zahl ist gering, und die „übrigen sind von der größesten Schönheit. Im Allgemeinen „pflegt er gern auf den Plafonds die Figuren kolossalisch zu „machen. Es würde schwer seyn, hinreichende Gründe anzu„geben, um festzusetzen, daß die Figuren größer als von Na„tur seyn müßten, besonders auf einem Stücke, wo man sich „den Verkürzungen unterzieht, und also nach Täuschung zu „streben scheint. Mehrere Maler sind ihm hierinnen gefolgt, „ohne vielleicht eine andre Ursache zu haben, als weil es Cor„regio so gemacht hatte. Aber vorausgesetzt, daß sich dieß „auf dem Plafond der Kathedralkirche gut ausnehme, was „man denn doch leugnen könnte, so kann man sich doch die „schlimme Wirkung nicht verbergen, welche es auf dem Pla„fond der St. Johanniskirche macht, deren Kuppel, ob sie „gleich groß genug ist, nichts destoweniger sehr klein erscheint, „wegen der monströsen Kolossen, welche darauf sind, und die „nur für eine sehr kleine Anzahl von Figuren Platz lassen. Die „schönste Manier bei der Zusammensetzung ist ohnstreitig die, „welche nur wenig Figuren und Größen auf dem Gemälde an„bringt;

*) Man setzt überhaupt den Corregio in die Zahl der größten Meister, und das mit Recht, weil er in den Hauptpartieen exzellirt hat. Eben so allgemein setzt man den Raphael über ihn, weil dieser in einer noch größern Anzahl von Partieen sich hervorgethan hat, welches die obern Partieen der Kunst sind. Es war dieß nach dem Urtheil des Annibal Carrache ein Meister, der große Eigenschaften und geringe Fehler besaß. Corregio hatte große Fehler, aber liebenswürdige Eigenschaften.

„bringt; unterdessen hat sie jedoch ihre Grenzen, und man „hat auch hier eine Mittelstraße zu gehen, um die Täuschung „nicht zu heben.“

Sehr richtig ist die Bemerkung, welche Lepizius über den Corregio macht: wenn er niemand hat nachahmen **wollen**, sagt er, so hat ihn niemand nachahmen **können**.

Unter den Gemälden des Corregio, welche in dem königlichen Kabinette sind, zeichnet man aus 1) **die Heirath der heil. Katharina.** „Es würde schwer seyn, sagt Lepizius, „ein Gemälde des Corregio von besserer Art zu finden, das „würdiger wäre, die Augen der Kenner in den verschiedenen „Partieen auf sich zu ziehen, welche das ausgezeichnete Ver„dienst dieses Malers begründet haben, sei es nun von Sei„ten der Leichtigkeit und Annehmlichkeit seines Pinsels, oder „von Seiten der Stärke und Anmuth seines Kolorits.“ 2) **Die schlafende Antiope**, ein Gemälde von der schönsten Farbe. „Die Figuren der Antiope und des Amors täuschen durch die „Rundung, Erhabenheit und Lebhaftigkeit der Stufungen: „es ist die Natur mit allen ihren Grazien.“ Der Herzog von Orleans besitzt zwölf Gemälde vom Corregio: die berühmtesten sind die Jo und die Danae. Immer wird man die Leda bedauern, welche in dem nehmlichen Kabinet war, und die durch die abergläubische und furchtsame Bigotterie des Herzogs von Orleans, Sohns des Regenten vertilgt wurde.

Die Jo, die Danae, und die Leda sind von Duchange in Kupfer gestochen, die heil. Katharina im königlichen Kabinet von Stephan Picard, die berühmte Nacht von Surugue, die Jungfrau mit der Magdalena, und St. Jeremias von Augustin Carrachi, und ein ecce homo von dem nehmlichen.

18) **Jakob Carucci** Pontorme genannt, aus der Florentinischen Schule, war gebohren in dieser Stadt im Jahre 1493. Die berühmtesten seiner Meister waren Leonard da Vinci, und Andre del Sarto. Man sagt, der letztere habe ihn, neidisch auf seine Fortschritte, aus seiner Werkstatt gejagt. Michel Angelo sahe einige Werke des Pontorme, und sagte, dieser junge Mann werde die Malerei bis in den Himmel

mel erheben. Diese Weissagung gieng nicht in Erfüllung; Pontorme, immer unbestimmt, immer mit sich selbst unzufrieden, veränderte mehreremale seine Manier, und konnte die nicht wieder finden, welche seinen Ruf zu begründen angefangen hatte. Er hatte sehr gute Sitten, aber einen wilden und bizarren Karakter; er ließ sich ein Haus bauen, in welches er auf einer Leiter stieg, die er nach sich heraufzog. Er schlug die Arbeiten für den Großherzog, der ihn gewiß gut bezahlt hätte, aus, und verfertigte Gemälde für seinen Maurer, dem er sie zur Bezahlung gab.

Er hatte das Unglück einige Werke von Albert Dürer zu sehen; er wollte sie nachahmen, und verfiel in einen kalten, trocknen und gothischen Geschmack. Er entriß dem Salviati die Unternehmung in der Kapelle des heil. Laurentius, und brachte zwölf Jahre mit dieser Arbeit zu, indem er das wieder vertilgte, was er angefangen hatte, das von neuem anfieng, was er entworfen hatte, und eine beträchtliche Zeit mit Untersuchung dessen verlor, was er vorbereitet hatte, ohne sich zu Beendigung irgend eines Stückes entschließen zu können. Man erwartete ein Meisterstück, und als die Arbeit aufgedeckt wurde, erschien sie noch unter dem Mittelmäßigen. Der Verdruß verkürzte die Tage des Pontorme, und er starb zu Florenz im Jahre 1556 in seinem drei und sechzigsten Jahre.

Pontorme hatte sich in seiner bessern Periode durch einen großen Karakter in der Zeichnung und durch einen lebhaften Ton in der Farbe ausgezeichnet. Michel Angelo hatte eine Zeichnung dieses Meisters gesehen, welche den Heiland unter der Figur eines Gärtners darstellte, und gesagt, Pontorme sei allein fähig, es in der Malerei auszuführen.

Es befindet sich in dem königlichen Kabinette nur ein Gemälde dieses Malers: es ist ein Portrait, die Gattung, in der er ganz besonders glücklich war. Der Kopf und die Hand sind von einer schönen Malerei; die Zeichnung ist präzis, und von einem guten Karakter.

Julius

Julius Bonasonne hat nach diesem Maler die Geburt St. Johannes des Täufers in Kupfer gestochen.

19) Johann da Udine wird wegen seiner Geburt, und seiner früheren Erziehung zu der Venezianischen Schule gerechnet; aber da er in der Folge in die Schule Raphaels aufgenommen ward, so könnte er unter der Römischen Schule begriffen werden. Er war gebohren zu Udine, einer Stadt in Friaul im Jahre 1494. In seiner frühern Jugend ward er von seinem Vater oft mit auf die Jagd genommen, eine Lieblingsübung dieses Mannes, und hier ließ er seine natürlichen Anlagen blicken, indem er Thiere zeichnete; er ward darauf in die Schule des Giorgione geführt. Der Ruf Raphaels zog ihn nach Rom, wo dieser große Meister ihn unter seine Schüler aufnahm. Nicht so geschickt, als seine Nebenbuhler in der Geschichtmalerei übertraf er sie in der hohen Manier, mit der er die Landschaft, die Verzierungen, die vierfüßigen Thiere, die Vögel, die Früchte und die Blumen behandelte. Er war es vorzüglich, dem Raphael auftrug, die Grotesken auf den Zimmern des Vatikan zu malen. Er zeichnete sich durch die nehmliche Gattung von Arbeiten nach dem Tode seines Meisters zu Florenz und zu Rom aus.

Als einst der Pabst die Arbeiten in den Zimmern zu besehen kam, so wollte ein Bedienter eine Tapete wegnehmen, die Udine gemalt hatte, indem er glaubte, daß sie irgend ein Gemälde bedecke. Die Alten erzählen einen ähnlichen Vorfall mit einem gemalten Vorhange, der den Zeuxis täuschte. Solche Täuschungen sind der Kunst möglich, und machen ihr Verdienst nicht aus. Johann da Udine zeichnet sich durch einen großen Geschmack der Zeichnung in den Zierrathen, durch eine große Leichtigkeit in den Formen, und durch einen guten Ton der Farbe aus: in der Zeichnung der Figuren ist er mager und inkorrekt. Er starb zu Rom im Jahre 1564, in einem Alter von siebzig Jahren.

20) Lucas de Leyden aus der holländischen Schule. Siehe was ihn betrift unter dem Abschnitt Schule.

21) **Polidoro Caldara** genannt **von Caravaggio** gehört in Rücksicht auf seine Geburt in die lombardische, in Rücksicht auf seine Erziehung in die römische Schule. Er war gebohren auf dem Schlosse Caravaggio im Mailändischen im Jahre 1495. Aus dem gemeinen Volke entsprungen, und durch das Elend genöthigt, schon im achtzehnten Jahre sein Land zu verlassen, kam er nach Rom, und gieng bei den Malern in Dienste, welche an den Zimmern des Vatikans arbeitten, und die ihm die Beschäftigung gaben, den Mörtel zuzutragen, auf den man den Fresko aufträgt. Der Name der meisten Großen, die mit ihm zu einer Zeit lebten, ist vergessen worden; der seinige hat mehr Adel, weil er noch jetzt von den Liebhabern der Kunst mit Achtung genennt wird.

Der junge Polidor ward Maler, als er den Johann da Udine arbeiten sahe; er erregte die Aufmerksamkeit Raphaels, der sich ihm Unterricht zu ertheilen bemühete, und er ward einer der geschicktesten Schüler dieses großen Meisters. Seine Neigung die antiken Statuen zu kopieren, machte ihn in Rücksicht auf die Zeichenkunde und die Reinheit der Formen gewissermaßen zum Nachahmer der alten Bildhauer Griechenlands. Wenig gerührt durch die Reize der Farbe faßte er den Entschluß, sie ganz zu vernachläßigen, und nichts als Werke im Helldunkel zu malen; wie die Basreliefs. Diese Gattung ist es, in der er seine Arbeiten mit den Arbeiten Raphaels verband, und in den Zimmern des Vatikan Frießen um die Gemälde dieses Malers malte. Er verzierte den äußern Theil einer großen Anzahl von Römischen Gebäuden mit der Art von Malerei, oder, wenn man will Gravierkunst, die man sgrafitto benennte, und welche in der Zeichnung durch Kreuzschatten bestand, mit einem Grabeisen auf einem über einen schwarzen Grund aufgetragenen weissen Ueberguße. Er verließ Rom, als es im Jahre 1427 von den Spaniern belagert ward, und da er in Neapel keine Beschäftigung fand, so schiffte er sich nach Messina ein, wo ihm seine Talente für die Baukunst Arbeit verschaften. Er malte auch in dieser Stadt eine Kreuztragung, und bewieß durch die lebhafte Farbe dieses Gemäldes,

des, daß es Wahl, nicht Unvermögen sei, wenn er sich besonders auf die einfarbige Malerei einschränke. Er schickte sich an nach Rom zurückzugehen, und hatte schon seine Gelder aus der Bank gehoben, als sein Diener, durch dieß Gold geblendet, ihn im Jahre 1543 in seinem Bette ermordete.

Polidor beobachtete das Kostume streng: die Vasen, die Tropäen, mit denen er seine Zusammensetzungen zierte, waren in antiken Formen. Man bewunderte an seinen Arbeiten die Mannigfaltigkeit der Attituden, den Ausdruck und den Karakter der Köpfe, das Edle der Ordnung, die Hoheit der Gedanken, und den schönen Wurf der Gewande. Bewundernswürdig ist es, daß, da er fast einzig nur Camayeustücke malte, er doch der erste unter den Römern war, welcher jene Zauberkraft des Helldunkel kannte, die darinnen besteht, daß man auf grossen Massen Schatten und Lichter wol anbringt. Diesen Fleiß verbreitete über seine der Farbe beraubten Werke eine große Wirkung. De Piles bemerkt mit Recht, daß sein Genie natürlicher, reiner, und besser geordnet gewesen sei, als das des Julius Romanus.

Der König besitzt von diesem Meister nur ein Stück in Wasserfarbe auf Holz gemalt. „Unterdessen ist es schön genug, sagt Lepizius, um eine Idee von der Feinheit des Genies Polidors zu geben, und um zu zeigen, wie schön die „Wahl seiner Attituden und seiner Dispositionen, wie vortreflich die Manier war, mit der er die Gewande zu werfen wußte, und was er besonders für herrliche Grundsätze über das „Helldunkel hatte.“

Corneille Cort hat eine große Komposition von diesem Maler in Kupfer gestochen, welche die Anbetung der Hirten darstellt. Mantuan hat den Marius gestochen, der die Soldaten täuscht, welche ihn zu tödten kommen; Golzius hat zween Sybillen, einen Neptun, einen Saturn, u. s. f. gestochen. Allein nicht getreu in seiner Uebertragung hat er den Polidor manieriert, wie er selbst ist, gemacht.

22) Maestro Rosso oder Meister Roux aus der florentinischen Schule, war gebohren zu Florenz im Jahre 1496; man

man glaubt, er habe keine andern Meister gehabt, als die Werke des Michel Angelo und Parmesan. Er malte zu Florenz, zu Rom, zu Venedig, und überall mit seinem Schicksale unzufrieden, kam er, um es sich günstiger zu machen, nach Frankreich. Franziskus I. übertrug ihm die Oberaufsicht über alle seine Werke zu Fontainebleau, und in der Folge eine Domherrnstelle in der heil. Kapelle.

Maestro Rosso hatte Litteratur, Geist, eine angenehme Unterhaltung, ausgezeichnete Manieren, Talente für die Dichtkunst, und eine große Bekanntschaft mit der Musik; bei so viel Mitteln zu gefallen ward er von dem Könige mit Wohlthaten überhäuft, der es sich zum Vergnügen machte, seine Talente zu belohnen. Als Baumeister errichtete er die große Gallerie zu Fontainebleau; als Maler verzierte er sie mit seinen Werken. Das Feuer seines Genies ließ ihm die Vollkommenheit in der Kunst versäumen. Zu ungeduldig, um die Natur zu Rathe zu ziehen, machte er alles aus eignem Kopfe, man könnte sagen, aus Eigensinn. Seine Zeichnung war frei; aber bizarr, plump, und manierirt: seine Zusammensetzungen waren reich, seine Figuren hatten Bewegung, eins der karakteristischen Kennzeichen der Toskanischen Schule: er hatte Leichtigkeit in seinen Bekleidungen.

Er hatte den Pelegrino, seinen Freund, in Verdacht, als habe er an ihm einen beträchtlichen Diebstal begangen, und klagte ihn dißhalb an. Pelegrino ward auf die Tortur gebracht, und konnte seine Unschuld nicht eher, als nach Erduldung der schrecklichsten Martern darthun. Maestro Rosso vermochte die Schande seiner unvorsichtigen Anklage nicht zu überleben, er nahm ein starkes Gift, und starb zu Fontainebleau im Jahre 1541 in seinem fünf und vierzigsten Jahre. Seine vorzüglichsten Arbeiten sind in der großen Gallerie zu Fontainebleau.

Cherubin Albert hat nach diesem Meister den Märtyrertod des St. Stephanus in Kupfer gestochen. Die Schlacht

Schlacht der Zentauren und Lapithen ist von Stephan Viccus gestochen worden.

23) Johann Holbein, aus der teutschen Schule. Siehe was diesen Meister betrift, unter dem Abschnitt Schule.

24) Martin Hemskerk aus der holländischen Schule, war in dem Dorfe Hemskerk nahe bei Harlem gebohren im Jahre 1498. Sein wahrer Name war Vandeen; sein Vater, der ein Maurer war, setzte sich wider die Neigung Martins für die Malerei, und stellte ihn bei geringern Arbeiten an; aber der junge Mensch ergriff die Flucht, mit Bewilligung seiner Mutter, die ihm das wenige Geld gab, worüber sie disponiren konnte, und er wendete sich nach Delft, wo er in die Werkstatt eines Malers Johann Lukas genannt, gelassen wurde. Aber er verließ sie sehr bald, um in die Schule des Johann Schoorel zu gehen, des ersten, der den guten Geschmack in der Malerei nach Frankreich brachte, dessen Quelle er in Rom und in Venedig gefunden hatte. Schoorel ward bald eifersüchtig auf seinen Schüler, und verschloß ihm seine Werkstatt: allein dieser Schüler war ihm schon gleich.

Hemskerk verließ sein Vaterland in seinem 34sten Jahre, und gieng nach Rom, wo die Antike, und die Werke des Michel Angelo die Hauptgegenstände seiner Studien waren. Bei seiner Zurückkunft bedauerten viele Liebhaber, daß er seine erste Manier, die des Schoorel verlassen hätte.

Seine Manier zu zeichnen war leicht und geschickt, aber grob; seine Gewande waren schwer, und zu sehr mit Falten überhäuft; er hatte Trockenheit in den nackenden Figuren; sie liegen zu sehr an dem Grunde an, und die Muskeln daran sind zu getheilt; seinen Köpfen fehlt Grazie. Dieser Fehler ohngeachtet verdient er den Ruhm, den er in seinem Lande genoß, weil die Kunst hier noch in ihrem Entstehen war. Er starb zu Harlem im Jahre 1574 in einem Alter von sechs und siebzig Jahren.

Dieser Maler hat selbst nach seinen eignen Zeichnungen die Schlachten Karls des Fünften, die klugen und thörichten Jungfrauen, die Industriösen und die Kaufleute in Kupfer gestochen; Philipp Galle hat nach ihm den verlornen Sohn gestochen, wie er sein väterliches Haus verläßt; Her. Müller, den Moses, wie er die zehn Gebote giebt.

25) **Pietro Buonacorsi**, genannt **Perrin del Vaga**, aus der Florentinischen Schule, war in Toskana gebohren. Sein Vater war ein Soldat, und seine Mutter starb an der Pest, als ihr Kind noch nicht älter als zwei Monate war. Er ward von einer Ziege gesäugt. Er gieng anfangs zu einem Gewürzkrämer, und Farbenhändler; dieß verschafte ihm Gelegenheit, Maler kennen zu lernen, und an der Betrachtung ihrer Arbeiten Vergnügen zu finden. Er erhielt von mehrern Unterricht; Guirlandaio, berühmt, weil er den Michel Angelo unter seinen Schülern gehabt hatte, nahm ihn in seine Schule auf; endlich führte ihn le Vaga, ein unbekannter Maler, mit sich nach Rom; dieß ist die Ursache warum man ihm den Namen Perrin del Vaga gab, der seinen eigentlichen Namen in Vergessenheit brachte.

Auf Empfehlung des Julius Romanus und des Fattore gab ihm Raphael Beschäftigung. Der junge Perrin half dem Johann da Udine bei der Malerei der Grotesken, und bei Gypszierrathen. Nach Raphaels Tode setzte er die Unternehmungen dieses Malers mit dem Julius Romanus und dem Fattore fort: er überlebte sie und ward der erste Maler von Rom.

Er hatte die Eitelkeit auf den Titian eifersüchtig zu seyn, den Paul III. nach Rom kommen ließ, um hier einige Portraits zu malen; und verursachte ihm so viel Verdruß, daß sich jener genöthigt sahe, nur kurze Zeit in dieser Stadt zu bleiben.

Da Perrin arm war, so wendete er drei Tage in der Woche an, für die Maler zu arbeiten, und widmete den Rest seiner Zeit dem Studieren; keiner seiner Zeitgenossen

fassete

fassete besser als er die Manier des Raphaels in der Ausführung; keiner verstand so gut die Partie der Verzierungen. Er war es, der unter den Augen dieses Meisters in den Zimmern des Vatikan den Durchgang durch den Jordan, den Einsturz der Mauern von Jericho, die stehende Sonne, die Geburt, die Taufe, und das Abendmal Christi malte. Die beträchtlichsten Arbeiten, die er aus eigner Erfindung verfertigt hat, befinden sich zu Rom in den Kirchen des Stephano Rotondo, der Minerva, des St. Ambrosius, und des St. Marcel du cours. Er malte mit der größten Leichtigkeit; da er sich aber einen großen Ruf erworben hatte, und mit Arbeiten überhäuft war, so verließ er die Natur, und fiel in die Manierirung. Seine weiblichen Köpfe haben immer den nehmlichen Karakter, weil der Kopf seiner Frau ihm zum Modell diente.

Der König besitzt zwei Gemälde von diesem Meister. Das eine stellt den Streit der Musen mit den Pieriden dar; es ist schön vollendet, und von einer hinlänglich guten Farbe: die Figuren sind ziemlich korrekt, und verrathen den Geschmack Raphaels. Das andre, welches den Mars und die Venus darstellt, steht tief unter ihm. Mars ist niedrig, Amor schlecht, nur Venus hat einige Schönheit im Umrisse.

Der Streit der Musen ist von Aen. Viccus nach einer Zeichnung von Rosso gestochen. Ph. Simoneau hat das Urtheil des Paris gestochen.

26) **Franziskus Mazzuoli** genannt **Parmesano**, weil er zu Parma im Jahre 1504 gebohren war. In seinem sechzehnten Jahre erwarb er sich in seinem Lande einen Ruf durch Arbeiten in Fresko. In seinem zwanzigsten Jahre begab er sich nach Rom, und brachte drei Gemälde hierher, welche ihm die Achtung Pabsts Klemens VII. verschaften. Er malte für diesen Pabst eine Beschneidung, welche für ein Meisterstück gehalten ward. Er verschönerte seine Manier durch das Studium der Werke Raphaels, und versuchte einen aus den Werken dieses großen Meisters, und den Arbeiten des Michel Angelo zusammengesetzten Stil zu entwerfen. Er würde von strengen Richtern mehr geschätzt werden, wenn ihm die

Natur

Natur einen Karakter verliehen hätte, der ihm eigen gewesen wäre. Obgleich die Nachkommenschaft ihn in die Zahl großer Meister versetzt, so scheint sie ihn doch mit weniger Nachsicht als seine Zeitgenossen zu behandeln: sie nannten ihn Rafaellino, den kleinen Raphael, und Vasari sagte, die Seele Raphaels sei in den Körper Parmesanos übergegangen.

Er ward in Italien der Erfinder der Manier in Helldunkel zu stechen, vermittelst zweier Breter von Holz. Er hat auch mit der Radiernadel gestochen. In dem Portrait und der Landschaft war er glücklich: aber die Veränderlichkeit seines Talents führte ihn nicht zu dem Glücke. Er wollte sich dasselbe dadurch geneigt machen, daß er sich auf die Alchymie legte, und dieß half ihm zu nichts, als seinen Ruin zu vollenden. Er starb aus Melancholie im Jahre 1540 in einem Alter von sechs und dreißig Jahren.

Seine Zeichnung hatte Biegsamkeit; aber er ist manierirt, und sündigt oft wider die Richtigkeit der Proportionen: man fühlt, daß er die Natur wenig zu Rathe zog. Die Grazie, die er suchte, und die man oft gerühmt hat, war nicht frei von Affectation. Seine Figuren, anstatt naive Grazie zu haben, scheinen sich Grazie geben zu wollen. Er studierte und suchte diejenige Art von Grazie, welche den Correggio ausgezeichnet hat, und die noch nicht die wahre Grazie ist. Er wiederholte oft die nehmliche Gestalt der Köpfe, die nehmlichen Proportionen. Er hat zuweilen gut bekleidet; aber oft hat man ihn runder Bekleidungen beschuldigt. Seine Farbe war bald lebhaft, bald hart, bald schwach, selten wahr. Er beschäftigte sich weniger mit dem Schicklichen seines Sujets, als damit, angenehme Figuren zu entwerfen; weniger damit, ihnen Ausdruck zu geben, als, sie in verführerische Attituden zu setzen. Seine Gedanken waren gemein, und die Leidenschaften der Seele hatte er nicht genug studiert.

Von zwei Gemälden Parmesanos, die in dem königlichen Kabinet sind, ist das eine, welches die Jungfrau und das Jesuskind darstellt, wegen der Wirkung, der Farbe und des

Striches

Striches kostbar. Die Landschaft darauf ist von einem großen Geschmack.

Parmesano hat nach seinen Zeichnungen eine Auferstehung, die Judith, einen Mann, der mit einer Frau in einer Gegend sitzt, und mehrere d. gl. mit der Radiernadel gestochen. Den Diogenes, den Märtyrertod des St. Petrus und Paulus, die Diane, u. s. f. hat er im Helldunkel gestochen. R. Strange hat das Portrait von dem Mädchen dieses Malers gestochen.

27) **Daniel Ricciarelli** genannt von Volterra, dem Namen der Stadt, wo er im Jahre 1503 gebohren wurde. Dieser Maler gehört zur Florentinischen Schule. Er hatte mehrere Meister; aber es ist hinlänglich zu wissen, daß er der Schüler des Michel Angelo war, dessen Manier er auch aufnahm, jedoch so daß er sie milderte. Man wirft ihm vor, er sei zuweilen eben so bizarr in der Zusammensetzung gewesen, als dieser große Künstler, und habe mit der Korrektheit nicht die Grazie verbunden. Er verbesserte das Kolorit der Schule nicht, in welcher er sich gebildet hatte; er gab seinen verschiedenen Planen die nehmliche Stärke, und seine gewöhnliche Farbe, war röthlich grau. Er hatte einen sehr edlen Karakter, und kam in seinen weiblichen Figuren der Schönheit näher als in den männlichen. Es ist fast überflüßig, zu bemerken, daß ein Schüler des Michel Angelo erfahren in der Anatomie war.

Daniel kam zeitig genug nach Rom, und verschafte sich hier einen großen Ruf durch die acht Gemälde der Geheimnisse des Kreuzes, mit welchen er die Kapelle des St. Andreas vom Berge zierte. Er suchte nicht den Ruhm, mit Geschwindigkeit zu arbeiten, und brachte sieben Jahre über dieser schönen Arbeit zu. Die Herabnehmung vom Kreuze, welche ein Stück davon ausmacht, ist sein Meisterstück, und Poussin rechnet es unter die drei schönsten Gemälde von Rom. Dieß Urtheil scheint von der Nachwelt bestätigt worden zu seyn.

Von der Zeit an, da sich Daniel mit der Bildnerkunst beschäftigte, malte er nur selten. Er war es, der das Pferd verfertigte, welches auf dem königlichen Platze zu Paris steht, und die Statue Ludwigs XIII. trägt. Dieß Werk war ihm von

von der Catharina von Medicis aufgetragen worden, welches es für die Statue Heinrichs II. bestimmt hatte. Allein der Guß verdarb; Daniel war genöthigt von vorn anzufangen, und es gelang ihm diesen Koloß aus einem einzigen Stücke zu gießen: dieß Pferd darf indeß nicht für ein sehr schönes Werk der Kunst gehalten werden, denn es ist keine Nachahmung der schönen Natur.

Daniel von Volterra starb zu Rom im Jahre 1566, in einem Alter von sieben und funfzig Jahren. Man sieht in dem königlichen Kabinette ein Gemälde von diesem Maler, welches den Namen des Michel Angelo führt. Es ist mit wenig Veränderung auf den beiden Flächen eines Schiefersteines wiederholt. „Es ist, sagt Lepizius, eine schöne, seltne und wunder„bare Sache.“

Dieß Stück ist von B. Audran in Kupfer gestochen worden. Alle Liebhaber der Künste kennen den schönen Kupferstich des Dorigny nach der Herabnahme vom Kreuz. Man kann eine Kopie von diesem Gemälde bei den Minimern auf dem königlichen Platze sehen.

28) **Franzesko Rossi, Salviati** genannt, aus der Florentinischen Schule, war gebohren zu Florenz im Jahre 1510. Als er sich durch den Unterricht des Leonard von Vinci und Baccio Bandinelli in seiner Kunst vervollkommnet hatte, kam er nach Rom, und fand hier einen Beschützer und Freund in der Person des Kardinal Salviati, dessen Namen er annahm. Ueberall unzufrieden, weil sein unausstehliches Wesen ihm überall Feinde zuzog, gieng er nach Florenz zurück, begab sich von da nach Bologna, nach Venedig, nach Mantua, und kam noch einmal nach Florenz und nach Rom zurück, nachdem er mit seinen Werken alle Städte, wo er sich aufhielt, bereichert hatte. Der Kardinal von Lorraine führte ihn nach Frankreich, und hier hätte er können bei den Arbeiten zu Fontainebleau angestellt werden; aber er machte den Primatice, der ihn anfänglich gut aufgenommen hatte, bald durch sein Wesen verdrüßlich. Endlich starb er zu Rom im Jahre 1563, aus Verdruß, den er sich selbst zugezogen hatte.

Er redete von allen Künstlern schlecht, gab sich das Ansehen, als ob er sie alle verachtete, und da er wegen seines verdrüßlichen Wesens mißfiel, so sahe er sich oft Nebenbuhler vorgezogen, die es nicht verdienten. Je mehr er sich selbst lobte, desto mehr forderte er auf, ihn zu erniedrigen, und durch seinen Stolz und seine Satyre ward er selbst Urheber der üblen Behandlung, die er erfuhr. Er war ein eleganter und korrekter Zeichner; aber man tadelt an ihm Trockenheit in den Umrissen. Seine Bekleidungen waren weit und leicht, seine Karnationen sanft, seine Aufnahmen anmuthig. Er war glücklich in der Geschichte, in den Verzierungen, und in dem Portrait.

Man sieht zu Paris in der Kirche der Zölestiner eine Herabnahme vom Kreuz von diesem Meister; in dem königlichen Kabinette sieht man nur ein einziges Gemälde von ihm, welches in sehr üblen Zustande, und fast ganz wieder von neuem gemalt worden ist. Man kann indeß noch daran sehen, daß die Gegend davon groß und von gutem Geschmacke, und die Zeichnung, der Inkorrektheit ohngeachtet, von einem großen Karakter ist.

29) **Georg Vasari** aus der florentinischen Schule, gebohren zu Arezzo im Jahre 1510, war anfangs Schüler eines Glasmalers, und in der Folge des Andre del Sarto, und Michel Angelo. Er ward mehr von seiner Neigung als von der Natur für die Künste bestimmt. Da seine Arbeiten schlecht bezahlt wurden, so widmete er sich der Goldarbeiterkunst, fand aber das Glück bei dieser neuen Profession nicht günstiger, und ergriff die Pinsel von neuem. Er zeichnete alle antike Bildnerarbeiten, die ganze Kapelle des Michel Angelo, alle Werke Raphaels, und richtete damit nichts aus, als daß er durch sein Beispiel bewieß, daß anhaltende Arbeit das Genie nicht ersetzen kann. Er war ein guter Zeichner, ein guter Baumeister, und verstand die Partie der Zierrathen recht schön. Er hat eine so große Anzahl von Arbeiten geliefert, daß man kaum glauben sollte, daß ein einziger Mensch sie habe hervorbringen können: wenn er Trockenheit in dem Pinsel, Schwäche und Härte in den Farben, Manier in den Bekleidungen

bungen hatte, so verbesserte er oft diese Fehler durch die Fertigkeit und Kenntniß der Formen, und durch den schönen Karakter der Köpfe: da er indessen seine lobenswürdigen Eigenschaften nur dem Studio, nicht dem Genie verdankt, da man fühlt, daß er das, was er ist, nur durch Nachahmung derer ist, welche die Natur groß gebildet hat, so hat er sich in den Künsten keinen berühmten Namen gemacht: oder vielmehr sein Name selbst würde vergessen worden seyn, wenn er sich nicht als Schriftsteller einigen Ruhm erworben hätte. Er lebt, nicht als ob er in den Fußtapfen großer Meister einhergegangen, sondern, weil er uns die Geschichte dieser Meister aufbehalten hat. Dieser Mann, schätzbar als Künstler, sehr bekannt als Schriftsteller, weil er sein Sujet wohl gewählt hat, achtungswürdig wegen seiner Sitten, starb zu Florenz im Jahre 1578, in einem Alter von vier und sechzig Jahren.

30) Jacob da Ponte, Bassano genannt, weil er aus der Stadt Bassano herstammt. Er gehört in die Venetianische Schule. Er ward gebohren im Jahre 1510 und hatte zum Meister seinen Vater, einen mittelmäßigen Maler: oder vielmehr, er war der Schüler der Werke des Titian. Als er sich vervollkommnet hatte, so begab er sich in seine Geburtsstadt zurück, die er nun nicht mehr verließ, als um seine Arbeiten in Venedig zu verkaufen. Sein Aufenthalt in einer kleinern Stadt, die Lage seines Hauses an den Ufern der Brenta, die immerwährende Aussicht aufs Feld, dieses sind die Stücke, denen man die Gattung zuschreiben muß, welcher er sich überließ. Es ist schwer zu bestimmen, ob seine Gemälde mehr in die Gattung der Geschichte, als in die der Landschaft und der Thiere gehören; er hat sich eine vermischte Gattung geschaffen, bei der es aber zu bedauern ist, daß man nicht den Adel der Geschichte findet.

Da er immer im Verborgnen gelebt hat, so bietet sein Leben keine Denkwürdigkeit dar. Er starb in dem Orte seiner Geburt im Jahre 1592 in einem Alter von zwei und achtzig Jahren.

Er kleidete seine Figuren gewöhnlich als Landleute, selbst bei historischen Sujets, und wendete nie Fleiß auf den Ausdruck. Die Natur hatte ihn nicht für die Gattungen gebildet, welche Würde verlangen; seiner Zeichnung mangelte Eleganz und Adel, das Kostume war bei seinen Arbeiten immer vernachläßigt, seine Bekleidungen waren von schlechtem Geschmack, seine Zusammensetzung war bizarr: oft strebte er seine Hauptfiguren in den Winkel zu stellen; seine Stellungen waren fast immer die nehmlichen, er wiederholte oft die nehmliche Ordnung der Gruppen; er stellte die Horizontallinie zu hoch; jedoch sein fetter und voller Pinsel, die Schönheit seiner Mitteltinten, die Lebhaftigkeit seiner Lokalfarbe, eine angenehme Nachläßigkeit in der Ausführung, eine naive Wahrheit, eine gewisse Anmuth in den Köpfen, welche gefallen, ohne schön zu seyn, sichern ihm einen ausgezeichneten Rang unter den grossen Meistern zu. Er stellte die Landschaft mit sehr gutem Geschmacke dar, war in dem Portrait sehr glücklich, und exzellirte in der Malerei der Thiere.

Der König besitzt zwölf Gemälde von diesem Meister; wir wollen nur den Ein- und Auszug der Bundeslade, eine Weinlese, und die Geburt Christi anführen, ein wegen des Zauberischen des Helldunkels und selbst wegen der Ordnung bemerkungswerthes Gemälde. „Nichts ist zu gleicher Zeit ein„facher und künstlicher, sagt Lepizius, als die Disposition der „Hauptfiguren.... Die Stellungen drücken auf eine naive „Art die Empfindungen aus, von denen sie durchdrungen „sind.... Das Sujet, durch das Jesuskind erhellt, bringt „eine treffende Wirkung hervor; die Thiere sind noch vortref„licher behandelt..... Die Zeichnung ist hinlänglich rein, und „von großem Geschmack: die Köpfe sind bewundernswürdig, „jeder hat seinen eignen Karakter, und sie sind mit dem Stem„pel der Natur geprägt; man findet selbst Adel an dem Kopfe „der Jungfrau, des Jesuskindes, und des St. Joseph; der „Zug des Pinsels ist von einer erstaunenden Dreistigkeit, und „die Farbe munter und lebhaft.“

Die Sadeler haben viel nach diesem Meister gestochen. Cornelius Fischer hat nach dem Bassano den Engel gestochen, welcher dem Abraham erscheint, und ihm befiehlt, sein Land zu verlassen; und Gott, wie er dem Abraham das Land Kanaan verheißt.

Jakob Bassano hat vier Söhne gehabt, welches seine Schüler waren. Die ausgezeichnetesten sind **Franziskus**, gestorben im Jahre 1594, in einem Alter von vierzig Jahren, bei dem es oft schwer ist, seine Werke nicht mit denen von seinem Vater zu verwechseln: und **Leander**, welcher im Jahre 1623 in seinem fünf und sechzigsten Jahre starb, und in der Portraitmalerei sich hervorthat.

Die beiden andern, **Johann Baptista** und **Jeremias** haben nichts gethan, als die Gemälde ihres Vaters durch Kopieen vervielfältigt.

31) **Jakob Robusti, Tintoret** genannt, weil er der Sohn eines Färbers war. Er gehört in die Venetianische Schule und war gebohren zu Venedig im Jahre 1512. Sein Geschmack für die Malerei ließ sich zeitig blicken; er ward in der Schule des Titian angestellt; aber die Geschwindigkeit seiner Fortschritte erregte Eifersucht bei seinen Meister, und er ließ ihn fortjagen. Dieser scheinbare Schimpf war in der That eine Ehrenbezeigung: auch ward Tintoret dadurch nicht erniedrigt: er entschuldigte die Schwachheit des großen Künstlers, der ihn beleidigt hatte, unterhielt seine Bewundrung für ihn, suchte ihn in der Farbe nachzuahmen, und um ihn in der Zeichnung zu übertreffen, überließ er sich dem Studio der Werke des Michel Angelo. Man las diese Art von Axiom an den Mauern seiner Werkstatt: „die Zeichnung des „Michel Angelo, und das Kolorit des Titian." Il disegno di Michel Angelo, e'l colorito di Tiziano.

Er hatte eine solche Leidenschaft für die Werke von einer großen Ausbreitung, daß er sich mit den Baumeistern zu verbinden suchte, um von ihnen große Unternehmungen zu bekommen, ohne irgend eine Vergeltung dafür zu verlangen. Er erwarb sich durch dieß Mittel eine so fertige Manier, daß er

ein großes Gemälde eher vollendet hatte, als andre den Entwurf davon gezogen hatten. Die Brüder von St. Roch wollten ihre Kapelle mit einem neuen Gemälde zieren, und boten es öffentlich aus. Paul Veronese, Schiavone, Joseph Salviati und endlich auch Tintoret stellten sich zum Wettstreite dar: aber der letztere brachte sein Gemälde an dem nehmlichen Tage, da die andern ihre Entwürfe brachten. Dieß Ungestüm, welches die Italiener Furie nennten, machte, daß er viele vernachläßigte und inkorrekte Werke an den Tag brachte.

Wenn er sich indessen Mühe gab, gut zu arbeiten, so wendete er auf seine Zusammensetzungen die größte Sorgfalt. Nicht zufrieden, Entwürfe zu machen, modellirte er kleine Figuren in Wachs oder in Erde, stellte sie in Kammern von Holz oder Pappe, suchte ihnen das günstigste Licht zu geben, und ließ die Lichter und die Schatten nach seinem Geschmacke auf sie fallen. Er bediente sich ähnlicher Modelle, wenn er Figuren in Stellungen malen sollte, und studierte durch dieß Mittel die Verkürzungen mit Gewisheit, und gab sich Rechenschaft von den Wirkungen, welche die Körper von unten in der Höhe gesehen hervorbringen. Auf diese Art erlangte er die Geschicklichkeit die kühnsten Verkürzungen auszudrücken.

Obgleich sein Feuer ihn oft die Reinheit der Zeichnung hat vernachlässigen lassen, ob er gleich in Rücksicht auf die Farbe zu bewundern war, so wiederholte er doch oft eine Maxime, welche viel Stärke in seinem Munde hatte; es ist die, daß die Zeichnung die Basis und das Fundament der Malerei sei. Dieser große Kolorist setzte das Kolorit auf einen so niedrigen Rang, daß er sagte, die schönen Farben fänden sich in den Buden der Kaufleute, die Zeichnung aber allein in dem Genie des Künstlers. Er setzte hinzu, Schwarz und Weiß wären die kostbarsten Farben der Malerei, weil sie hinreichten, um den Figuren Erhabenheit zu geben, und die Lichter und Schatten zu bemerken. Dieser große Künstler führte also das Wesen der Kunst auf das Helldunkel zurück.

Er war sich sehr ungleich. Zuweilen war seine Inkorrektheit schwer zu ertragen; seine Köpfe waren ohne Schönheit, seine Zeichnung ohne Feinheit und ohne Karakter. Zu einer andern Zeit führte er die Vollendung bis in das Uebertriebene, und fiel in eine schwerfällige und ermüdende Manier. Bald war seine Farbe selbst schlecht, seine Zusammensetzung symmetrisch, seine Ordnung ohne Wirkung; bald waren seine Köpfe schön, seine Wirkungen lebhaft, seine Zeichnung voll Karakter. Seine Phantasie war zuweilen thöricht, zuweilen dichterisch, und überströmend. Aber in seinen schönen Werken ist er zu bewundern. „Die Begeisterung seines Genies, sagt Hr. Cochin, „und das Feuer seines Pinsels gehen über „alle Vergleichung. Er überschreitet alle Grenzen der Vernunft, und doch kann man sich den Empfindungen der Bewunderung nicht entziehen, die er erregt. Man kennt ihn „nur zu Venedig, und das, was man sonst von ihm sieht, „scheint blos eine Idee von seinen Mängeln zu geben; denn „er ist nie wirklich groß, als in den großen Gegenständen, die „er mit alle seinem Feuer ausgeführt hat. Hier findet man „bei der wunderbarsten Behandlung die schönste Kenntniß des „Lichts, und die schönsten und kühnsten Töne der Farbe."

Er hat, wie die meisten großen Maler seiner Nation in dem Portrait exzellirt: aber er war sich ungleich in dieser Gattung, wie in der Gattung der Geschichte. Oft waren seine Portraits von der schönsten Vollendung, oft nur so hingeworfen. Er starb zu Venedig im Jahre 1594, in einem Alter von zwei und achtzig Jahren.

Er hatte einen Sohn, Dominikus genannt, welcher ihm in der Geschichte sehr nachstand, in den Portraits große Fortschritte gemacht hatte. Von seiner Tochter Maria werden wir in einem eignen Abschnitte reden.

Man sieht in dem königlichen Kabinette acht Gemälde des Tintoret, unter denen man drei schöne Portraits auszeichnet, und den Heiland, wie er mit seinen Jüngern das Abendmal hält; ein Werk, auf welchem man starke, bizarre, und für die Würde des Sujets wenig schickliche Figuren, übertrie-

triebene Kontraste, und Fehler wider den Wohlstand findet; das aber sonst wegen der Leichtigkeit der Ausführung, des großen Karakters der Zeichnung, der schönen Wirkung und der guten Farbe sich empfiehlt.

Es ist von Gilles Sadeler in Kupfer gestochen worden, eben so wie der Bethlehemitische Kindermord, der Engel welcher im Augenblick der Auferstehung den Stein wegwälzt, u. a. m. Mellan hat den Jakob gestochen, wie er die Schaafe des Laban tränit; Korn. Visscher den Heiland, wie er ins Grab getragen wird; Augustin Carrachi eine große Kreuzigung.

32) **Nicolo del Abbate** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Modena im Jahre 1512 war der Schüler des Primaticio, Abts zu St. Martin, daher er auch den Zunamen **del Abbate** hat. Er ward von seinem Meister nach Frankreich geführt, und hat viel zu Fontainebleau gearbeitet. Seine Farbe in Fresko hatte alle Lebhaftigkeit der Malerei in Oel, und nie retuschirte er sie. Er starb zu Paris in einem sehr hohen Alter. Er war ein guter Zeichner, und hatte einen reichen und leichten Pinsel.

33) **Franziskus de Vriendt, Franc Flore** genannt, aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1520, war der Neffe eines geschickten Biloners, der ihm Unterricht in seiner Kunst gab. Allein in seinem zwanzigsten Jahre gieng er nach Lüttich, und begab sich in die Schule von Lambert Lombard, Maler, Baumeister, Dichter und Philosoph, der in seinem Vaterlande den Italienischen Geschmack auf die gothische Manier hatte folgen lassen. Nachdem Franc Flore unter diesem geschickten Meister große Fortschritte gemacht hatte, so gieng er nach Italien, um noch bessern Unterricht zu suchen. Er studierte hier die Antike, und besonders den Michel Angelo. Bei der Rückkunft in sein Vaterland erwarb er sich bald einen großen Ruf, und ein ansehnliches Vermögen, das aber die Verschwendung seiner Frau durchbrachte. Vielleicht war es also der Kummer, der ihn zur Unmäßigkeit im Wein verführte, und in eine Völlerei stürz-

te, welche ihn selbst seinen Freunden unerträglich machte, diesen Mann, der von Großen und Fürsten gesucht wurde: aber dieß niedrige Laster hielt ihn wenig von der Arbeit ab, und wenn er sich jeden Tag betrank, so arbeitete er auch jeden Tag sieben ganze Stunden. Seine Kenntniß in der Zeichnung verschafte ihm den Namen Raphaels von Flandern; man hätte ihn vielmehr mit dem Michel Angelo vergleichen sollen, denn er hat nichts von der Grazie und dem Ausdrucke Raphaels. Er hatte Trockenheit, und war in seinen Karnationen zu hell; aber seine Farbe war lebhaft, und seine Figuren hatten viel Rundung. Seine Ausführung war fertig und leicht. Er erhielt den Auftrag die Triumphbogen zum Einzuge Karls V. in Antwerpen zu malen, und er verfertigte sieben große Figuren in einem Tage. Zu dem Einzuge Karls V. in die nehmliche Stadt verfertigte er ebenfalls ein großes Gemälde in einem Tage. Er starb zu Antwerpen im Jahre 1570 in einem Alter von funfzig Jahren.

Cornelius Cort hat nach diesem Maler mehrere Arbeiten des Herkules in Kupfer gestochen. Man erkennt in diesen Stichen die anatomische Kenntniß dieses Meisters, seine Trockenheit, und seine Nachahmung des Michel Angelo. Ph. Galle hat nach dem nehmlichen Maler den Salomo gestochen, wie er den Tempel von Jerusalem aufrichten läßt, das Opfer des Abrahams, den Muth des Scävola ꝛc.

34) **Paul Farinati** aus der Venetianischen Schule, war gebohren zu Verona im Jahre 1522 und der Schüler des Golfino, dessen Ruf sich kaum über die Grenzen dieser Stadt erstreckt hat; wo man indeß, wie man sagte, einige gute Werke von diesem Maler sieht. Paul, mit einer lebhaften Einbildungskraft begabt, machte reißende Fortschritte, erlangte eine feurige Farbe, und malte gleich geschickt in Oel und in Fresko. Er wählte gern Sujets, welche viel Bewegung erfordern, Armeen, auf der Flucht begriffen, Felder von Räubern geplündert, Triumpheinzüge. Er war indessen auch in der Behandlung gemäßigterer Sujets glücklich, und zeichnete sich damals durch den Glanz seines Ausdruckes aus. Seine Köpfe waren

ren oft von einem schönen Karakter. Farinati starb in seiner Geburtsstadt im Jahre 1606. Rousselet hat nach diesem Maler die Diane gestochen.

35) Andre Schiavone aus der Venezianischen Schule, gebohren im Jahre 1522 zu Sebenigo in Dalmatien. Die Dürftigkeit seiner Eltern erlaubte ihnen nicht, ihm einen Meister zu geben; er bildete sich in der Zeichnung selbst, indem er Kupferstiche des Parmesano kopierte, und beschäftigte sich lange Zeit mit nichts, als Gewölbe zu malen, hatte auch keine andern Gönner, als Mäurer, die ihm Arbeit verschaften. Titian hatte Gelegenheit sein Talent zu bemerken, und verschafte ihm Beschäftigung bei der Bibliothek zu Venedig. Da er stets nur einen sehr geringen Preiß für seine Arbeiten erhielt, so war er genöthigt, sich eine sehr geschwinde Manier anzugewöhnen, und sein bedauernswürdiger Glückszustand entschuldigt seine Inkorrektheit: aber in der Schönheit des Kolorits war er unnachahmlich, und in diesem Stücke war er einer der geschicktesten Meister der Venetianischen Schule. Tintoret sagte, man müsse immer ein Gemälde des Schiavone vor den Augen haben, um zu bemerken, worinnen man ihm folgen, worinnen man ihn vermeiden müsse. Die Schönheit seiner Farbe hat ihm selbst die Nachsicht der Römer verschaft. Er starb so arm, wie er gelebt hatte, in seinem sechzigsten Jahre, im Jahre 1582.

Man hat von ihm in dem königlichen Kabinette einen St. Jeremias: die Figur des Heiligen ist inkorrekt, der Kopf ist gut vollendet, und das ganze Werk ist von einer schönen Farbe und einem sehr leichten Wesen.

G. Boel hat nach diesem Maler den Adonis gestochen, wie er sich aus den Armen der Venus windet, und eine Anbetung der Hirten. Aveline hat den Jupiter und die Jo gestochen.

36) Pelegrino Tibaldi aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Mailand im Jahre 1522, bildete sich nach den Werken des Michel Angelo, und ward wie er, Maler, Bildner, und Baumeister. Er bereicherte seine Gründe mit

schönen Landschaften, und sicherte seinen Gemälden die Wirkung durch große Massen von Licht und Schatten. Ludwig Carrachi hat ihn zum Modell genommen, und nennte ihn den verbesserten Michel Angelo. Man sieht von ihm zu Bologna in dem Pallaste des Instituts der Wissenschaften, Plafonds, welche verschiedne Sujets aus der Odyssee behandeln. „Die „Carrachi, sagt Hr. Cochin, sind nicht die Erfinder jenes gros„sen Karakters in der Zeichnung, die sie in der Malerei einge„führt haben, und die Stücke des Tibaldi haben eben so gros„sen Karakter in der Zeichnung, als irgend ein Gegenstand „dieses Meisters. Die Manier daran ist groß und schrecklich. „Man sieht hier die kühnsten und die bewundernswürdigsten „Verkürzungen, sehr geschickt gezeichnet, und große Figuren „auf kleinen Flächen."

Er war sehr glücklich in Stukatur, und ist von Hannibal Carrachi in der Gallerie des Farnesischen Pallastes nachgeahmt worden. Er starb zu Mailand im Jahre 1592, in einem Alter von siebzig Jahren.

37) **Lukas Cambiasi**, Cangiage genannt, gebohren zu Manneglia in den Staaten von Genua im Jahre 1527, hatte seinen Vater zum Lehrer. Er gieng nach Frankreich und nach Rom, um den Raphael und Michel Angelo zu studieren, und reisete nach Spanien, wo er mehrere Plafonds in dem Pallaste des Eskurial exekutirte. Er zeichnete sich durch eine außerordentliche Leichtigkeit, und durch ein weitschweifiges Kolorit aus, das nicht von Anmuth entblößt ist. Seiner Fehler ohngeachtet stellt man ihn an das Haupt der Gennesischen Schule. Er verfertigte oft die größesten Stücke ohne einiges Studium, ohne einige Vorbereitung: man könnte sagen, der Pinsel gienge eben so geschwind, als sein Gedanke. Er war korrekt in der Zeichnung, geschickt in den Verkürzungen, recht angenehm in der Farbe. Seine erste Manier war gigantisch, und entfernte sich zu sehr von der Natur: die zwote war mehr studiert; er verfertigte damals Zeichnungen und Entwürfe ehe er seinen Gedanken bestimmte: die letztere ist blos eine geschwinde und manierirte Praktik. Er hat auch in der Bildnerei gearbei-

arbeitet. Der Kummer, daß er nicht die Erlaubniß erhalten konnte, seine Stiefschwester zu heirathen, brachte ihn, sagt man, ins Grab, bei dem Eskurial im Jahre 1589, in einem Alter von acht und funfzig Jahren. Das Alter, in welchem er starb, macht diese Ursache seines Endes nicht sehr wahrscheinlich.

38) Friedrich Barochio aus der Römischen Schule, gebohren zu Urbin im Jahre 1528, kam in seinem zwanzigsten Jahre nach Rom, und ward bei seinen ersten Versuchen durch Michel Angelo aufgemuntert. Er legte sich besonders auf die Nachahmung des Corregio, überhäufte, wie er, seine Umrisse, gab ihnen aber mehr Korrektheit. Es ist ein harmonischer Maler, der die Partie des Helldunkel und den Schmelz der Farben wol verstand. Seine Werke, ihrer Fehler ohngeachtet, malen die Sanftmuth seines Karakters, und die Vortreflichkeit seiner Sitten. Er hatte die Gewohnheit, keine Figur zu verfertigen, ohne ein Modell in Wachs davon gemacht zu haben: wenn die Figur bekleidet seyn sollte, so bekleidete er sie nach diesem Modell. Nie stellte er das lebende Modell, ohne zu fragen, ob es sich bei der Stellung wohl befände, die er ihm gäbe? Dieß ist ein Gebrauch, dem alle Künstler folgen sollten, wenn sie in ihre Werke nichts als natürliche Stellungen aufführen wollen. Baroche ist einer der anmuthigsten Maler aus der Römischen Schule; seine Attituden sind angenehm, seine Figuren gut bekleidet, und gut gezeichnet, seine Falten wohl geformt, und nett gezeichnet. Seine Mädchenköpfe haben gewöhnlich die liebenswürdigste Sanftmuth: er pflegte sie nach seiner Schwester zu malen. Seine Zeichnung ist von einer großen Feinheit. Kurz es ist, wie Hr. Cochin sagt, ein bezaubernder, und unendlich verführerischer Maler; „dessen „Nachahmung aber, setzt dieser Künstler hinzu, gefährlich „ist. Sein Kolorit ist angenehm und leicht nachzuahmen; „aber es ist geziert: violfarbig, blaufarbig, aurorfarbig, „von der größten Lebhaftigkeit; aber sehr über das hin„aus, was uns die Natur in diesem Stücke aufstellt. Es

„hat

„hat in gewisser Rücksicht das, was die Malerei in Email „mangelhaftes enthält.

„Mehrere Zusammensetzungen des Baroche sind eigen; „es sind Entwürfe von Figuren und Gruppen so einfach, so „natürlich, und dem Anschein nach von aller Kunst so entblößt, „daß man in irgend einem Orte, wo der Zufall hinführte, „ähnliche finden würde. Oft sind die Hauptfiguren auf dem „Grunde des Gemäldes, und das Vordertheil ist leer; ein an„dermal sind sie zufällig zerstreut, und ohne viel Verknüpfung: „nichts destoweniger hat diese Manier Schönheiten, wäre es „auch nur die, daß sie ein sehr natürliches und ungekünsteltes „Ansehen hat."

Mengs hat das Kolorit des Barochi mit dem des Rembrandt folgendermaßen verglichen. „Die beiden äußer„sten Farben, das ist: Weiß und Schwarz, sagt er, werden „ganz auf dieselbe Manier gebraucht; denn sie zerstören beide „alle Farben, und erklären sie, so zu sagen, für null und nich„tig, ohne selbst eine zu haben, die ihnen eigen wäre, so daß „sie unter den Händen eines beurtheilungsvollen Künstlers „dienen können, die unverträglichsten Farben mit einander zu „vereinigen. Ich könnte davon mehrere Beispiele anfüh„ren; ich will es aber bei denen bewenden lassen, die ich „am frappantesten gefunden habe. Rembrandt hat Har„monie in seine Werke gebracht, indem er die widerstrei„tendsten Farben durch das Mittel der Schatten mit ein„ander vereinigt, nur einen Theil dieser Farben erhellt „läßt, und sie eine von der andern absondert. Und wenn „die Stellung der Sujets ihn nöthigte, sie einander nahe „zu bringen, so erhellte er die einen künstlich, und ließ die „andern im Dunkeln. Baroccio hat im Gegentheil in sei„ne Gemälde eine angenehme Harmonie gebracht, indem „er alle seine Farben mit Weiß erhellte, wodurch er sie „aller ihrer Stärke beraubte; und auf diese Weise hat er „die entgegenstehendsten Farben zu verbinden gewußt, und „seinen Gemälden ein Helldunkel von einer großen und „wohlgegründeten Wirkung gegeben. Um mit einem Worte

„eine

„eine Idee von dem Geschmacke dieser beiden Meister zu geben, „würde ich sagen, daß Rembrandt alle seine Gegenstände ge„malt hat, als ob er sie in einer Hôle gesehen hätte, wo nur „ein mattes Licht habe durchdringen können, um seine Har„monie zu beseelen, ohne mehr Licht darauf zu verbreiten, als „nöthig war, um in der Nähe eine Farbe von der andern un„terscheiden zu können; unterdessen Baroccio im Gegentheile „seine Werke in freier Luft gemalt zu haben scheint, oder in „den Wolken selbst, und als wenn sie, von allen Seiten mit „Licht und Wiederscheinen umschlossen, so zu sagen nicht das „geringste von Schatten erhalten hätten: so daß er durch die„sen Ueberfluß von Klarheit glänzende, und man könnte fast „sagen wiederstralende Gemälde verfertigt hat.

„Irre ich nicht, so muß sich der beurtheilungsvolle und „kluge Maler dieses doppelten verschiedenen Geschmacks bedie„nen, so wie es sein Sujet fordert, und nicht anders: aber „von diesen beiden Extremen scheint mir denn doch die Manier „Rembrandts der des Baroccio vorzuziehen zu seyn, weil der „Geschmack des erstern sich mit der Natur verknüpft, unter„dessen der des andern nur in der Einbildung besteht, und al„les, was der Geist erfindet, muß sich wenigstens auf Wahr„heit gründen."

Baroche starb zu Urbin, seiner Geburtsstadt, im Jahre 1612, in einem Alter von vier und achtzig Jahren. Ein so langes Leben, und die große Anzahl seiner Werke können Erstaunen erregen, wenn man weiß, daß seine Gesundheit von seiner Jugend an so empfindlich war, daß er kaum zwei oder drei Stunden des Tages arbeiten konnte, und sich oft genöthigt sahe, mehrere Monden zu ruhen. Man behauptet, er sei in seiner Jugend von neidischen Künstlern vergiftet worden.

Der König hat kein Werk von Baroche. In dem Kabinette des Herzogs von Orleans sieht man von diesem Maler den Aeneas, wie er seinen Vater rettet, zwo heil. Familien, einen St. Petruskopf, und eine Flucht nach Egypten.

Augustin Carrachi hat nach dem Baroche den Aeneas gestochen, wie er seinen Vater errettet, Corn. Cort, die Jungfrau an der Quelle, Sadeler eine heil. Familie, u. s. f.

39) **Jeremias Mutiano** aus der Venetianischen Schule, geb. im Jahre 1528 aus einer edlen Familie auf dem Landgute Aquafredda im Gebiete von Bresse. Er studierte zu Venedig die Werke des Titian, und gieng nach Rom, um daselbst noch ein wichtigeres Studium der Zeichnung vorzunehmen. Während daß er sich auf die Kopie des Antiken legte, behielt er sich einen Theil seiner Zeit vor, die er der Portraitmalerei widmete, um die Wahrheiten der Natur mit den Schönheiten der Künstler von Alt-Griechenland zu verbinden. Er setzte die vom Julius Romanus angefangenen Zeichnungen der trajanischen Säule fort, und es geschahe auf seine Bemühung, daß diese Zeichnungen gestochen wurden.

Seine Zeichnung hatte Reinheit, seine Köpfe Ausdruck, sein Kolorit Stärke; seine Bekleidungen waren weit, und nach der Natur studiert. Seine Portraits waren sehr gut gearbeitet. Von der Gattung der Geschichte erholte er sich gern durch die Landschaftsmalerei. Seine Manier glich in der Zeichnung der Bäume der Manier der Flandrer viel: er begleitete die Stämme daran mit alle dem, was Wahrheit hineinbringen konnte. Er malte vorzüglich Kastanienbäume, und betrachtete diese Gattung von Bäumen als die schönste für die Nachahmung. Er erwarb sich Reichthum, und die Sanftmuth seines Karakters machte ihn glücklich.

Man verdankt diesem Maler die Erfindung einer neuen Stukatur, zur Zusammensetzung der Musaik. Er starb zu Rom im Jahre 1570, in einem Alter von zwei und sechzig Jahren.

Der König besitzt von diesem Maler die Ungläubigkeit des St. Thomas. Alles zeigt nach dem Lepizius auf diesem Gemälde an, daß Mutian ein großer Zeichner, und ein guter Kolorist war, und daß er die Partie des Ausdruckes wohl inne hatte.

Villamene hat nach diesem Maler die Verkündigung gestochen: Corn. Cort, die St. Maria in Egypten, den St. Jeremias

remias u. s. f., und sieben Landschaften von einer großen Schönheit: Desplaces das Fußwaschen.

40) **Ludwig de Vargas** aus der Spanischen Schule, war gebohren zu Sevilla im Jahre 1528. Er machte zweimal die Reise nach Italien, um sich in der Malerei zu vervollkommnen, und widmete sich besonders den Werken des Perin del Vaga. Bei seiner Rückkunft in sein Vaterland wurden ihm alle beträchtliche Unternehmungen aufgetragen, und er behandelte die Geschichte und das Portrait auf gleiche Weise. Er starb zu Sevilla im Jahr 1590 in einem Alter von zwei und sechzig Jahren. Man sagt, daß seine Grillen sein Ende beschleunigt haben.

Der Herzog von Orleans besitzt von diesem Meister einen St. Johannes mit einem Kameelsfelle bedeckt, in einer Größe, welche die Natur übersteigt.

Peter Ballin hat nach diesem Maler die Schenkung Konstantins gestochen.

41) **Taddeo Zucchero** aus der Römischen Schule, gebohren im Herzogthume Urbin im Jahre 1529, war der Schüler seines Vaters, der ihn kaum mehr als die ersten Anfangsgründe, und das Mechanische der Kunst lehren konnte. Taddeo kam in seinem vierzehnten Jahre nach Rom, um geschicktere Meister zu suchen: er sahe sich genöthigt seines Unterhalts wegen Farben zu reiben, und hatte in der Nacht keinen andern Zufluchtsort, als die Buden am Pallast Chigi. In diesem ärmlichen Zustande kopirte er das Antike, und studierte den Raphael. Seine Fortschritte entsprachen seiner Neigung, und große Unternehmungen waren die Belohnung seiner Fortschritte. Der Herzog von Urbin trug ihm auf, den vornehmsten Dom seiner Hauptstadt zu malen; die Päbste Julius III. und Paul IV. stellten ihn an mehrern Seiten des Vatikans an, vorzüglich im Torrione, wo er mehrere Fresken mit viel Kenntniß malte; der Kardinal Farnese ertheilte ihm einen reichen Gehalt, und trug ihm die ganze Aufsicht über die Arbeiten seines Schlosses Kaprarola auf.

Er war groß in der Zusammensetzung, stark in der Ausführung, weitschweifig in der Farbe, hinlänglich korrekt in der Zeichnung, verfiel aber in Manierirung, da er sich bemühte, Würde zu affectiren. Zwiefach ermattet durch Arbeit und durch Unmäßigkeit starb er im Jahre 1566 in einem Alter von sieben und dreißig Jahren.

Er verließ eine große Anzahl von angefangenen, oder nur unternommenen Arbeiten. Sie wurden seinem Bruder **Friedrich** übergeben, der nicht so geschickt als er, aber leichter war; ein ganz angenehmer Kolorist, fein in seinen Köpfen, ein geschickter Zeichner, nur sehr manierirt. Friedrich hat zu Florenz, in Frankreich, in Flandern, in Holland, in England, in Spanien, und in Venedig gearbeitet, wo er sich die Eifersucht der Venetianischen Maler zuzog, und die Achtung und Belohnung des Senats erwarb, der ihn zum Ritter machte. Er starb zu Ancona im Jahre 1609, in einem Alter von sechs und sechzig Jahren.

Die beiden Zuccheri waren ohne Zweifel sehr schätzbare Künstler; aber ihre Produkte verdarben die Maler von Italien, welche sie sich zu Mustern nahmen, bis die Carrachi durch ein tieferes und wahreres Studium die Würde der Malerei wieder empor brachten.

Corn. Cort hat nach dem Taddeo Zucchero die Ausgiessung des heil. Geistes, den Ecce homo, die Ostern, die Anbetung der Hirten; und nach dem Friedrich die Krönung der Jungfrau, den Märtyrertod der heil. Katharina, und das Geheimniß der Verkündigung, gestochen. F. Bartolozzi hat nach dem nehmlichen Maler die Maria, Königin von Schottland gestochen.

42) **Paul Caliari**, der **Veroneser** genannt, aus der Venetianischen Schule, gebohren zu Verona im Jahre 1532, hatte nur seinen Oheim, einen unbekannten Maler zum Lehrer, und setzte von seiner ersten Jugend an sein Vaterland durch seine Talente in Erstaunen. Aber weder Verona, noch Mantua, wohin er von dem Kardinal Gonzago gebracht ward, waren seinem Ruhm angemessene Schauplätze: er kam nach Vene-

Venedig, ließ sich um einen Preiß, den der Senat aussetzte, in einen Wettstreit ein, und trug den Sieg davon: er hatte den Titian zum Richter, und seine Rivals selbst billigten das Urtheil.

Das Genie des Veronesers zog ihn vorzüglich zu großen Zusammensetzungen; man rühmte den Adel seiner Aufnahmen; man hatte Ursache dazu, denn man setzte voraus, der Adel müsse von großem Reichthume begleitet seyn; hingegen findet man in seinen Werken den Adel nicht, welcher der Gefährte einer großen Simplizität ist.

Der Veroneser machte eine Reise nach Rom; Er sahe hier die Antike, und den Raphael, und man versichert er habe einen großen Nutzen aus dieser Reise gezogen. Man bemerkt indessen nicht, daß er die einfachen Schönheiten Raphaels und der alten Bildhauer gesucht habe; und er that ohne Zweifel wohl, daß er dem Antriebe seines Karakters folgte. Die Schönheiten, welche er vernachläßigte, waren von einer höhern Ordnung; aber er würde sich umsonst ermüdet haben, sie zu verfolgen, und er erwarb sich einen großen Ruhm, da er sich blos an die anschloß, für welche er Gefühl hatte. Von der Natur bestimmt, der erste unter den Malern im Großen zu seyn, hatte er ein hinlänglich schönes Theil, und er mußte sich damit begnügen.

Diese Gattung ist es, in welcher er, in verschiedenen Zeitpunkten die vier Gemälde verfertigte, welche vielleicht das meiste zu seinem Ruhme beigetragen haben. Sie stellen alle biblische Gastmale dar, und es ist darauf die größte Pracht ausgebreitet.

Das erste, welches in dem Speisesaale der St. Georginer steht, hat mehr als dreißig Fuß in der Länge, und befaßt mehr als hundert und zwanzig Figuren: es stellt die Hochzeit zu Cana dar. Dieß ist sein Meisterstück.

Das andre, verfertigt im Jahre 1570 für die St. Sebastianskirche, stellt das Gastmal Simons des Aussätzigen dar: man sieht hier die Magdalena mit ihren Haaren die Füße des Heilandes trocknen.

In dem dritten Gemälde, welches im Jahre 1573 gemalt ist, sieht man Christum mit seinen Aposteln in dem Hause des Levi bei Tische.

Das vierte, welches in dem Speisesaale der Serviten war, stellt eben das Sujet dar, welches das andre hat, nur auf verschiedene Art behandelt: die Anordnung davon ist von einer außerordentlichen Pracht und Hoheit. Engel halten in der Luft eine Rolle, worauf geschrieben ist: Gaudium in coelo super uno peccatore poenitentiam agente. Die Republik von Venedig schenkte es dem Könige von Frankreich, im Jahre 1665. Diese vier Gemälde sind merkwürdig wegen der Manier, mit der sie gemalt und kolorirt sind, wegen der Schönheit der Gewande, des Reichthums der Geschirre, und der übrigen Begleitungen, welche, sagt Felibien, bei diesen Festen eine eben so große Pracht darstellen, als alles das, was man von denen des Ahasverus berichtet.

Aber indem dieser beurtheilungsvolle Liebhaber der Pracht dieser Zusammensetzungen Gerechtigkeit wiederfahren läßt, so bemerkt er mit Recht den Fehler der Unschicklichkeit, den eben diese große Pracht darbietet. Die Pracht einfacher Privatmänner, so wie Simon und Levi waren, durfte nicht die eines Königs von Persien seyn. Auch wenn man von der Wahrheit redet, welche in den Werken Pauls von Verona herrscht, muß man wissen, daß diese Wahrheit sich nur auf die Formen und die Farbe erstreckt; man findet sie hier weder im Kostume, noch in den Sitten, noch im Ausdrucke.

Dieser Maler erwarb sich große Reichthümer, und lebte sehr ehrenvoll, ob er gleich nicht, wie Tintoret, alle Gelegenheiten zum Gewinn begierig ergriff, und sich oft bei seinen schönsten Werken begnügte, den Aufwand, den er gemacht hatte, wieder zu bekommen. Er zeichnete sich nicht weniger durch seine Sitten als durch seine Talente aus, und er hatte die Gewohnheit zu sagen, daß die Talente nicht anders als durch ihre Vereinigung mit der Tugend zu schätzen wären.

Wenn die weiblichen Köpfe in seinen Werken nicht den großen Karakter der Schönheit haben, so sind sie wenigstens ange-

angenehm. Seine Köpfe von beiden Geschlechtern sind bloß Portraits, aber sie sind schön und gut gewählt. Seine Stellungen sind prächtig, seine Gruppen kunstreich verknüpft. Wenn es wahr ist, was de Piles behauptet, daß er im Helldunkel nur durch Zufall, und ohne Grundsätze glücklich gewesen sei, so muß man gestehen, daß er oft dergleichen glückliche Zufälle gehabt, und oft die Wirkung seiner Gemälde durch schöne Massen von Schatten und Licht gesichert hat. Sein Kolorit ist kühn und wahr, seine Wiederscheine sind sehr künstlich angebracht. Er bekleidete nicht in der großen Manier Raphaels; man hat in diesem Stücke selbst einige Nachahmung des Albert Durer an ihm zu finden geglaubt; aber er kleidete seine Figuren nach der Manier seiner Zeit und seines Landes gut, und stellte die reichsten Stoffe mit einer großen Wahrheit dar. Obgleich seine Figuren zusammengenommen unter ihren Gewanden sehr gut sind, so fehlt ihm doch Korrektheit, und Feinheit, aber nicht Größe, in der Zeichnung des Nackenden. Man muß indeß gestehen, daß er die Figuren der Frauen angenehm, und die Köpfe und Hände sehr gut zeichnete. Das Getümmel, welches in seinen Zusammensetzungen herrscht, gleicht dem Feuer; aber es ist weder das schöne Feuer, welches den Raphael beseelte, noch das Ungestüm, welches den Michel Angelo trieb, noch die Lebhaftigkeit des Rubens. Seine Schatten grenzten zu sehr an das Violfarbige, aber seine Mitteltinten waren schön und munter. Er setzte den Horizont gern in eine etwas niedrige Lage, um der Zusammensetzung mehr Feuer zu geben, weil nun die Figuren im Vordertheil herrschender wurden. Sein Pinsel war voll, sein Wesen angenehm, seine Vollendung vollkommen, aber leicht. Wenn er im Ausdrucke der Gemüthsbewegungen schwach war, so faßte er die gut, welche das Leben darstellten. In den Plafonds hatte er schöne Verkürzungen. Auch wußte er seinen Figuren Bewegung zu geben. „Er bemerkte, sagt Hr. Cochin, „daß in den gehaltenen Schatten eine Erhellung übrig „bleibt, welche nicht von dem Hauptlichte, sondern von dem „ganzen Himmel herrührt, ein Umstand, der sanfte Details in

„den

„den Schatten erscheinen läßt. Was ihn noch bewunderns„würdiger macht, ist dieß, daß diese schattigen Theile ihre ko„lorirten Mitteltinten mit einer fast eben so auseinandergesetz„ten Abwechselung erhalten, als die dem vollen Lichte ausge„setztern Gegenstände; und dieß geschieht auf eine so unbe„greifliche Manier, daß die ganze Masse deßhalb nicht weniger „vereint und voll, sondern von einer Farbe ist, die eine große „Schönheit besitzt. Noch bemerkt man hier deutlich genug „eine Bekanntschaft mit der Wirkung des Lichtes, die man bei „andern Meistern selten findet: sie zeigt sich darinnen, daß die „Vordertheile des Gemäldes sauber und fast alle wiederschei„nend sind; die Züge selbst sind daran nicht so stark, als die „Schatten der Gegenstände, welche sich hinten befinden. Man „muß wissen, daß diese Gegenstände, welche zum Grunde die„nen, und stärker sind, nicht gar zu weit entfernt sind. Dieß „ist die wahre Wirkung der Natur; aber wenig Maler haben „sie gekannt; oder es sind doch unter ihnen wenige, welche „Muth genug gehabt hätten, sie ins Werk zu setzen. Man „muß viel Kenntniß in dem Kolorit, und in dem Zauberischen „des Helldunkel haben, um es zu unternehmen, den Vorder„theil ohne Stärke, und einzig durch die Schönheit der Farbe „darzustellen.“

Aber ob gleich Paul der Veroneser die größten Lobsprüche verdient, so muß man doch gestehen, daß er blos in seinen schönen pittoresken Partieen zur Nachahmung zu empfehlen ist, ohne ihn als einen wahren Geschichtsmaler zu betrachten, wenigstens in Rücksicht auf alte und Heldengeschichte. Begnügt man sich aber, ihm unter den historischen Portraitmalern den ersten Rang zu ertheilen, so wird er über alle Kritik erhaben seyn, und ohne Einschränkung Lobsprüche verdienen, weil die Figuren seiner historischen Gemälde in der That Portraits waren, gekleidet und geschmückt, wie es die edlen Venetianer seiner Zeit waren. Er würde ohne Tadel gewesen seyn, wenn er, seinen Pinsel zu üben, Sujets aus der Venetianischen Geschichte erwählt hätte. Indessen bleibt ihm der Ruhm, einer von den größten Malern gewesen zu seyn, welche seit der

Wie-

Wiederauflebung der Malerei erschienen sind: es fehlt ihm nur der Ausdruck, und die Schicklichkeit, welche doch nicht sowol Theile der eigentlich sogenannten Malerei, als vielmehr der pittoresken Dichtkunst sind.

Dieser arbeitsame Künstler starb zu Venedig im Jahre 1588 in seinem acht und funfzigsten Jahre. Einige Gemälde, die man ihm zuschreibt, und die nicht ganz seiner würdig scheinen, können von seinem Bruder Benedetto, oder von seinen Söhnen Carlo oder Gabriele seyn, welche sehr oft mit ihm gearbeitet, und zuweilen ausschließlich in seiner Manier gemalt haben.

Der König besitzt von Paul dem Veroneser sechs und zwanzig Gemälde, unter denen man das Gastmal beim Simon, dem Pharisäer auszeichnen muß, von dem wir schon geredet haben. Lepizius tadelt an dem berühmten Maler seine unglückliche Sparsamkeit im Kaufe seiner Farben, eine Sparsamkeit, welche ihn das Ultramarin zu schonen veranlaßte, und die Ursache ist, daß der Himmel schwärzlicht erscheint; ein Umstand, welcher die Harmonie des Ganzen stört. Der Veroneser hat diesen Tadel in mehrern seiner Werke verdient.

Das Gemälde der Pilger von Emaus rechtfertigt die Stelle, welche wir Paul dem Veroneser mehr unter den Malern historischer Portraits als unter Geschichtsmalern gegeben haben. Dieß Werk ist völlig aus der Gattung, welche man Familienportraits nennt: der Maler hat hier seine ganze Familie mit aufgeführt. „Aber dieser Fehler wider das Kostume, sagt Lepizius, „erzeugt so viel Schönheiten in Rücksicht auf „Ordnung und Ausführung, daß es kaum möglich ist, des„halb mit diesem großen Manne zu zürnen."

Christus ist mit den beiden Jüngern bei Tische sitzend dargestellt, in dem Augenblicke, wo er die Augen gen Himmel gerichtet, das Brod segnet. Zu seiner linken ist Paul der Veroneser. Die Frau dieses Künstlers, stehend und sehr prächtig gekleidet, hält in ihren Armen ein säugendes Kind, welches mit ihrem Halsbande spielt. Neben ihr stehen zween seiner Söhne, venetianisch gekleidet; der eine scheint sich unter ihren

Rock verbergen zu wollen, aus Furcht für einem kleinen Hunde, den sein Bruder hält, und der ihm zu entwischen strebt. Zwo kleine Töchter, sämmtlich in Röcken von Damast mit Blumen gestickt, belustigen sich, einen großen Hund liebzukosen, der vor der Tafel liegt. Zuschauer, Domestiken, welche aufwarten, und zwei Kinder, deren eines, die rechte Hand über einem Gefäße, auf den Knieen liegt, sind nach verschiedenen Planen aufgestellt. Die Scene geht in einem Vorhause vor, welches mit kannelirten Säulen geziert ist, deren Eingang eine Aussicht aufs Feld gewährt. Es ist überflüßig, zu bemerken, daß diese Verzierung übel gewählt, und diese Pracht von Baukunst nicht wohl angebracht ist, daß diese Venetianischen Personen, und diese Nebenstücke von Hunden und Kindern dem Schicklichen des Sujets, der Zeit, in der dieß vorgieng, und selbst der Vernunft zuwiderlaufen, welche in allen Gattungen dem Hauptgegenstande durch unnütze Accessorien die Aufmerksamkeit des Lesers oder Zuschauers zu entziehen verbietet.

Dieß Gemälde ist von Sim. Heinrich Thomassin in Kupfer gestochen worden, einem geschickten aber zur Darstellung des Veronesers wenig fähigen Kupferstecher. Das Gastmal bei dem Pharisäer ist von Fevre gestochen worden, der nie mehr als die Zusammensetzung geschildert, die Wirkung immer vernachlässiget hat. Man hat von diesem Künstler eine große Anzahl von Kupferstichen nach dem Veroneser. Augustin Carrachi hat nach dem nehmlichen Maler die Hochzeit der St. Katharina, den gestorbenen Christ, Christum am Kreuze, den Märtyrertod der St. Justine, und viele andre Gemälde gestochen, deren Farbe er nie ausgedrückt hat.

43) **J. Fernandes Ximenes de Navaretta el Mudo**, oder der Stumme genannt, war gebohren zu Ligrogno aus einer edlen Familie im Jahre 1532. Er dient zum Beweise, daß die Natur selbst diejenigen unter ihren Kindern nicht ohne große Hülfsmittel läßt, welche sie am meisten als Stiefmutter zu behandeln scheint. Navaretta war von Geburt taub und stumm: aber Figuren, die er von seiner Kindheit an zu seinem Vergnügen auf die Wände malte, und die besser als

die

die waren, welche gemeiniglich die Kinder zeichnen, ließen seine Neigung für die Malerei gewahr werden, und diese Hoffnung war nicht trügend. Er hatte einen damals in seiner Kunst geschätzten Dominikaner zum Meister.

Nachdem Navaretta die ersten Anfangsgründe der Malerei erhalten hatte, gieng er nach Italien, studierte die Meisterstücke Roms, und begab sich sodann nach Venedig, wo er in Titians Schule aufgenommen ward. Sein entstehender Ruf machte daß man ihn in sein Vaterland zurückberief, wo er in dem Pallast Eskurial Beschäftigung erhielt. Gebildet in der Schule des Größten unter den Koloristen, zeigte er sich eines solchen Meisters nicht unwürdig, und man sagt, er habe mit der verführerischen Farbenpartie den Ausdruck wohl verbunden. Die Dichter seines Landes ermangelten nicht, seine Talente zu rühmen, welche mit den Mängeln zu kontrastiren schienen, zu denen er von der Natur verdammt war. Er starb im Eskurial im Jahre 1572 in seinem vierzigsten Jahre.

44) **Martin de Vos** aus der Flandrischen Schule war anfangs der Schüler seines Vaters, eines damals geschätzten Malers, und in der Folge des Franc Flore. Er war gebohren zu Antwerpen, in welchem Jahre, weiß man nicht genau. Er ward bald unter die bessern Künstler seines Landes gerechnet, und in seinem drei und zwanzigsten Jahre von der Akademie zu Antwerpen aufgenommen. Aber ob ihn gleich seine Mitbürger in den Rang der Meister setzten, so erhob er sich doch nicht zu einem Stolze, der ihn beim Eintritte in seine Laufbahn hätte aufhalten können, und gieng um sich in Rom unter die Zahl der Schüler aufnehmen zu lassen. Er machte hier große Fortschritte in der Zeichenkunst, und da er fand, daß eine andre Schule ihm weisern Unterricht über die Farbe geben könnte, so begab er sich nach Venedig. Tintoret, nicht zufrieden, ihm Rathschläge zu geben, erbot sich, ihn bei seinen Arbeiten zum Gehülfen zu nehmen, und der Flandrische Künstler malte die Gründe der Landschaften auf den Gemälden des Venetianers.

Unterdessen blieben seine Talente nicht lange mit den Talenten seines Meisters vermischt: er hatte den Ruhm, seine Arbeiten in dem Vaterlande der Künste gesucht zu sehen, und verfertigte nach Italien eine große Anzahl von historischen Gemälden und Portraits. Er ward von den Medicees angestellt, und wir brauchen nicht mehr zu sagen, als daß er dem aufgeklärten Liebhaber zu gefallen wußte. Er hatte eine angenehme Farbe, eine korrekte Zeichnung, einen leichten Pinsel; seine Köpfe glichen sich unter einander, aber sie waren graziös; seine Zusammensetzungen waren ein wenig kalt, aber natürlich; seine Bekleidungen ein wenig manieriert; seine Schönheiten waren nicht von der ersten Ordnung, aber seine Fehler waren nicht anstößig, und sie fanden Nachsicht bei einem Volke, das für fremde Künstler eben nicht nachsichtig ist. Er verdankte die Gunst der Italiäner ohne Zweifel der Kunst, mit welcher er in seinen historischen Gemälden die Landschaft und die Thiere malte.

Die Achtung, welche er von den Italiänern erhielt, ließ ihn sein Vaterland nicht vergessen; er kam nach Antwerpen zurück, wo ihn Ehre und Glück erwarteten. Er zierte hier mit seinen Arbeiten eine große Anzahl von Kirchen, und starb im Jahre 1604. in einem Alter von siebzig Jahren.

Man sieht bei dem Herzog von Orleans zwei Gemälde dieses Malers. Auf dem ersten sind die Figuren von natürlicher Größe; es stellt die vornehmsten Flüsse von Asien und Afrika, Naiaden, Tyger und Krokodille dar. Das andre stellt den Pan dar, wie er vom Sirinx aufgehalten und verhindert wird, gegen die Tyger zu fechten.

Die Sadeler und andre Künstler haben viel nach Martin de Vos gestochen. Man sucht besonders die Patriarchen in der Wüste, gestochen von Johann und Raphael Sadeler.

45) Johann Bol aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Mecheln im Jahre 1534. Er zeichnete sich anfangs unter den Malern in Wasserfarbe aus, deren Anzahl damals so groß war, daß man in der einzigen Stadt Mecheln bis auf hundert und funfzig Werkstätte zählte. Er empfand bald Verdruß,

druß, sich mit diesen Fabrikarbeitern verbunden zu haben, und oft die Kopieen seiner besten Werke eben so theuer, als die Originale verkauft zu sehen. Er überließ sich also der Malerei im Kleinen mit Gummiwasser, und in Oel, und sahe seine Werke gesucht. Er malte Prospekte, Seeküsten, historische Sujets, und seine Gemälde geben den kostbarsten Malereien von dieser Zeit und aus diesem Lande nichts nach. Er starb zu Amsterdam im Jahre 1583, in einem Alter von neun und vierzig Jahren. Man hat viel nach ihm gestochen. Sagt man, seine Gemälde hätten den Grabstichel der Sadeler beschäftigt, so kündigt man damit die Achtung an, deren sie sich zu erfreuen hatten.

46) **Joseph Porta**, Salviati genannt, aus der Venetianischen Schule, war gebohren zu Castello nuovo della Grafiganana im Jahre 1535. Er ward von einem seiner Oheime nach Rom geführt, und in die Schule des **Salviati**, eines Florentinischen Malers gebracht, von dem wir geredet haben. Man gewöhnte sich, ihm den Namen seines Meisters zu geben, unter welchem er auch mehr bekannt ist, als unter seinem eignen. Er bildete sich eine zusammengesetzte Manier, welche zugleich den Römischen und den Venetianischen Schulen glich, und die Ursache war, daß die Venetianer seine Werke suchten: aber er behielt von seinem Meister die Fertigkeit, die Muskeln zu hart anzugeben.

Er ward vom Pabste Pius IV. nach Rom zurückberufen, der ihn im Vatikan den Kaiser Friedrich I. malen ließ, wie er die Füße Alexanders III. küsset. Tausend goldene Thaler, eine damals sehr beträchtliche Summe, waren die Belohnung dieser Arbeit, und geben einen Beweis von dem Ruhme, den der Künstler genoß. Nachdem er noch einige andre Gemälde zu Rom verfertigt hatte, gieng er nach Venedig zurück, wo seine vorzüglichsten Werke sind.

Er komponirte und malte sehr leicht. Seine Ordnungen in seinen schönen Werken haben viel Hoheit; man

sieht hier jenen Enthusiasmus, welchen die Italiäner Furie nennen. Er verstand sich gut auf den Plafond, und gab seinen Figuren einen großen Karakter. Seine Köpfe waren schön, seine Manier voll, seine Farbe oft gut und lebhaft, zuweilen jedoch ein wenig dunkel. Seine Zeichnung war korrekt, selbst in seinen schwächsten Malereien. In der Kunst zu bekleiden war er nicht glücklich, und gab seinen Falten oft zu viel Rundung.

Er verfiel auf die Alchymie, und auf jenen abergläubischen Theil der Mathematik, welcher damals der ausgebildetste war, und der in dem Vorhersagen des Zukünftigen vermöge der Wissenschaft der Punktirkunst bestand. Wann ihm die Alchymie nicht die Reichthümer verschafte, die er sich von ihr versprach, so gab sie ihm wenigstens einige Entdeckungen an die Hand, die ihm in der Malerei in Fresko nützlich waren. Er starb zu Venedig im Jahre 1585, in einem Alter von funfzig Jahren.

Man sieht von ihm in dem Palais royal einen Raub der Sabinerinnen, wo die Figuren natürliche Größe haben.

47) **Johann Stradan** aus der Flandrischen Schule, geb. zu Brügge im Jahre 1536, anfangs der Schüler seines Vaters, in der Folge aber mehrerer wenig bekannter Maler, machte bald Fortschritte genug, um ihres Unterrichts nicht mehr zu bedürfen. Er gieng nach Italien, um die Meisterstücke des Alterthums, und die vom Raphael und Michel Angelo zu studieren, und verband sich mit Franziskus Salviati, dessen Manier er auch zum Theil entlehnte. Er vereinigte einige Zeit seine Arbeiten mit den Arbeiten dieses Malers und des Vasari, und fand dann Beschäftigung in Neapel, wohin er durch Don Juan von Oesterreich gerufen ward; in Flandern, wohin ihn dieser Fürst führte, und in Florenz, wohin er sich zu setzen kam, und wo man seine vorzüglichsten Werke sieht. Er hat auch mehrere Kirchengemälde in Venedig und in Rom verfertigt. Er malte in Fresko und in Oel, und war ein guter Zeich-

ner,

ner, obwohl ein wenig plump und manierirt; er hatte Fruchtbarkeit in der Zusammensetzung, und Leichtigkeit in der Ausführung; seine Farbe war gut und lebhaft, ob sie wohl ein wenig ins Bläulichte spielte. Er zeichnete sich besonders in Jagdstücken aus, und in denen, wo er auf Pferde stieß. Er war eins der vornehmsten Mitglieder bei der Akademie zu Florenz; man hat selbst geschrieben, er sei Direktor davon gewesen. Wenn dieß Faktum wahr ist, so mußte Stradan einen sehr mächtigen Ruf haben, um die Eifersucht der Toscanischen Maler zum Schweigen zu bringen, welche nicht gern fremden Malern Ehrfurcht erweisen. Er starb zu Florenz im Jahre 1603, in einem Alter von neun und sechzig Jahren.

Philipp Galle hat nach ihm den Christ am Kreuze gestochen, in dem Augenblicke, wo man ihm den Schwamm darreicht; und die Leidensgeschichte auf zwei verschiedene Arten behandelt; H. Goltzius, mehrere Blätter mit Pferden; Corn. Galle, Jagden und Bataillen. Dieser Maler hat auch mehreremale den Grabstichel der Sadeler beschäftigt.

48) **Dario Varotari** aus der Venetianischen Schule, hat seinen Ursprung einer sehr edlen Familie in Deutschland zu verdanken. Er ward gebohren zu Verona im Jahre 1539, studierte anfangs Baukunst, gieng aber in der Folge in die Schule Pauls von Verona, und ward einer seiner besten Schüler. Er malte in Fresko und in Oel, und erhielt bei einer großen Anzahl von Kirchen und Pallästen den Auftrag, sie mit seinen Werken auszuschmücken. Er setzte dabei die Uebung in der Baukunst fort, und schmückte die Palläste mit seinen Malereien, welche nach seinen Zeichnungen aufgerichtet worden waren. Lebhaft und fruchtbar in seinen Aufnahmen setzte er gut zusammen, hatte die Kunst zu gruppiren wohl inne, und entwarf seine Plane mit vielem Genie. Seine Zeichnung war ein wenig rund, und nicht sehr korrekt; aber seine Köpfe waren schön, und zwar von jener Gattung der Schönheit, welche in der Venetianischen Schule bekannt war, und die sich nicht über die Natur erhebt, so wie man sie oft auf dem Lande findet. Er malte gut, hatte im allgemeinen einen guten Farben-

ton, und wußte große Massen von Schatten und Licht anzubringen. Man beschuldigt ihn, er habe oft mit einem zu fliessenden Pinsel gearbeitet. Er starb im Jahre 1596 in einem Alter von sieben und funfzig Jahren.

Klara Varatori, seine Tochter und Schülerin, zeichnete sich in dem Porträit aus.

49) **Franziskus Porbus** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Brügge im Jahre 1540, war anfangs der Schüler seines Vaters **Peter Porbus**, eines geschickten Malers und Geographen aus Gouda in Holland gebürtig, der sich aber zu Brügge niedergelassen hatte, wo er im Jahre 1583 starb. Peter hat Altargemälde zu Brügge und in seiner Vaterstadt gemalt. Das geschätzteste ist das, welches er für die Hauptkirche von Gouda verfertigte; aber das schönste unter seinen Werken ist das Portrait des Herzogs von Alençon, welches er zu Antwerpen malte.

Franziskus gieng aus der Schule seines Vaters in die des Franc Flore, und übertraf ihn. Er malte, wie sein Vater, Altargemälde von einer wahren Farbe, und von einem angenehmen Pinsel: sein Zug war fein und genau, seine Farbe stark und harmonisch. Er zeichnete sich aus in der Gattung des Portraits, und that sich besonders in der Landschafts- und Thiermalerei hervor. Er bemühete sich, die verschiedenen Gattungen von Bäumen, welche er darstellte, durch das Blatt zu erkennen zu geben. Er starb im Jahre 1580, in einem Alter von vierzig Jahren.

Franziskus Porbus, der jüngere, Sohn und Schüler des vorhergehenden, setzte sich zeitig zu Paris. Er war in der Geschichtsgattung glücklich, und ward vorzüglich bei dem Portraitmalen angestellt. Seine Farbe ist feurig und wahr, seine Zusammensetzung einfach, seine Zeichnung hat Feinheit. Er ist es, welcher das Gemälde des Abendmals gemalt hat, das zu Paris am Hochaltar der Abtei St. Leos ist, ein geschätztes Werk, und weit größer, als die Verkündigung, welche er am Hochaltar der Jakobiner in der St. Honorens-Straße gemalt hat: dieß letztere Werk hat Schönheiten im

Detail,

Detail, aber es fehlt ihm zu sehr an Wärme. Die beiden Gemälde am Rathhause, wovon das eine die Minderjährigkeit Ludwigs XIII., und das andre die Mündigkeit dieses Prinzen darstellt, können das Verdienst des Porbus ins Licht stellen, in der Gattung, wo er das entschiedenste Glück gehabt hat. Man sieht von ihm in dem königlichen Kabinette zwei Portraits von Heinrich IV. Dieser Künstler starb zu Paris im Jahre 1622.

J. Sadeler hat nach Franziskus Porbus dem Vater, die Bekehrung St. Pauls gestochen. Das Portrait Heinrichs IV., von Porbus dem Sohne gemalt, ist von Marsenay de Guy, und von Tardieu in Kupfer gestochen worden.

50) **Felix Riccio, Brusaforzi** genannt, aus der Venetianischen Schule, gebohren zu Verona im Jahre 1540, war der Schüler seines Vaters, und machte in der Kunst reissende Fortschritte. Er gieng in der Folge nach Florenz, um die Zeichnung der großen Meister dieser Schule zu studieren; aber sein natürlicher Geschmack zog ihn stets zu der Nachahmung Pauls Veronese. Seine vorzüglichsten Arbeiten sind zu Verona. Sein Pinsel war leicht, sanft, angenehm, zuweilen ein wenig geziert. Seine Manier ist groß, seine Köpfe gewöhnlich schön, gut gemalt, gut gezeichnet, und selbst zuweilen wegen der Stärke des Ausdrucks bemerkbar. Er gefällt durch seine, oft, besonders in den Mitteltinten, ein wenig gräulichte, aber immer angenehme, und zu gleicher Zeit Wirkung hervorbringende Farbe: in seinen guten Werken gleicht die Zusammensetzung der des Paul Veronese, und er ist ihm, seines Aufenthalts in Frankreich ohngeachtet selbst in der Zeichnung ähnlich.

51) **Jakob Palma** der ältere, aus der Venetianischen Schule, geb. zu Serinalta in dem Gebiete von Bergamo, im Jahre 1540 begab sich zeitig in die Schule des Titian. Er faßte die Manier seines Meisters so gut, daß man ihn für würdig hielt ein Werk zu beendigen, welches dieser große Maler bei seinem Tode unvollendet zurückgelassen hatte: er kam jedoch nie zu der nehmlichen Feinheit des Pinsels, und war

sich

sich außerordentlich ungleich; allein seine schönen Werke mußten ihn in die Klasse der ausgezeichnetesten Künstler setzen. Er malte blos und einzig nach der Natur, und verdankte dieser Methode eine große Wahrheit. Seine Manier war weitläufig und voll, und fast auf dem Punkte in das Gesuchte zu fallen; seine Farbe war gut und lebhaft, oft fleckicht; seine Zeichnung war richtig, aber ohne Feinheit; seine Köpfe waren schön, und von einem großen Karakter; seine Lichter waren oft gut gruppirt: man hat jedoch Werke von ihm, wo man an ihm Zerstreuung tadelt. Er starb zu Venedig im Jahre 1596, in einem Alter von sechs und funfzig Jahren.

Man hat in dem königlichen Kabinette drei Gemälde von diesem Meister. Eine heilige Familie mit einem knieenden Hirten, zeichnet sich aus durch die Schönheit der Köpfe, die Pracht des Kolorits, und die Ausführung des Leinen, welche von einer Wahrheit ist, fähig, Täuschung hervorzubringen. Eine andre heilige Familie welche eine Gruppe von acht Figuren bildet, zeigt wenig Genie, aber eine bewundernswürdige Farbe, und an den mehrsten Köpfen eine große Schönheit des Karakters. Dem in das Grab gelegten Christ mangelt Ausdruck an den Kopf, und Eleganz in der Zeichnung; aber er ist von einer großen Erhabenheit.

52) Jakob Palma der jüngere, Neffe des ältern, war gebohren zu Venedig im Jahre 1544, und man hält ihn für einen Schüler des Tintoret. Er gieng in der Folge nach Rom, um die Werke des Michel Angelo, Raphael und Polidore zu studieren. Er erhielt von dem Pabste den Auftrag, eine Gallerie und einen Saal im Vatikan zu malen. Bei seiner Zurückkunft nach Venedig zog man ihn seinem Oheime vor, wegen der Schönheit seines Genies, der Leichtigkeit des Zuges, und der Kunst, die Bekleidungen zu zeichnen. Da er aber nach dem Tode des Tintoret und Bassan der erste unter den Venetianischen Malern ward, so ward er mit Arbeiten überhäuft, und gewöhnte sich, um die Gelegenheit sich zu bereichern zu benutzen, an eine nachläßige und geschwinde Manier. Seine schlecht ausgearbeiteten Werke waren nichts

mehr

mehr als Entwürfe, und er setzte sich bald unter sich selbst herab: indessen wird er doch immer wegen des Geistes, Bewunderung verdienen, mit dem er seine hingeworfenen Produkte beseelte. Er war so arbeitsam, daß ihn seine Freunde sogar während der Zeit mit Malen beschäftigt fanden, daß man seine Frau beerdigte. Sein Geist erwarb ihm die Achtung der Gelehrten; er hatte ein vertrautes Bündniß mit dem Guarini und dem Ritter Marin. Er starb zu Venedig im Jahre 1628 in einem Alter von vier und achtzig Jahren.

Der König besitzt von diesem Maler nur einen Christ mit Dornen gekrönt. Der Ausdruck ist rührend, die Zeichnung von einem großen Karakter, die Erhellung von einer schönen Vertheilung.

Kupferstiche nach dem ältern Palma sind: die Frauenbüste von Vorstermann, die Laura des Petrarch von Hollar, die heil. Familie im königlichen Kabinet von Steph. Picard.

Nach dem jüngern Palma: eine große Anzahl mit Radiernadeln von ihm selbst; eine Geisselung von Aegidius Sadeler; ein betender St. Jeremias, von Goltzius.

53) Antonio Tempesta aus der Florentinischen Schule, gebohren zu Florenz im Jahre 1545, war der Schüler des Stradan; seine natürliche Neigung, und die Beispiele, die er in dieser Schule sahe, bestimmten ihn, sich ganz der Darstellung von Thieren zu widmen, und in dieser Gattung ward er noch größer als sein geschickter Meister: aber er schränkte sich nicht auf diesen einzigen Theil der Kunst ein, er bildete auch die historische Gattung. Er machte die Reise nach Rom, und erhielt von Gregor XIII. die Beschäftigung, die Gallerien des Vatikan mit seinen Arbeiten zu schmücken. In Caprarola, wohin er von dem Kardinal Alexander Farnese gerufen ward, malte er mehrere große historische Sujets.

Sein Genie ist durch die große Anzahl von Kupferstichen bekannt, welche er selbst gestochen hat, und deren größter Theil Scharmützel, Jagden, und Aufzüge zu Pferde darstellt. Seine Zusammensetzungen sind voll Feuer, seine Pferde schön und in dem größten Karakter gezeichnet, aber etwas mit der Uebertrei-

treibung, die man allgemein an den Florentinern tadelt: Tempesta studierte die Pferdenatur, wie Michel Angelo die Menschennatur. Er ist gestorben im Jahre 1620, in einem Alter von fünf und siebzig Jahren.

54) **Barthelemi Spranger** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Antwerpen im Jahre 1546, hatte in seinem Lande mehrere wenig bekannte Meister, und kam nach Paris, um sich unter die Disziplin eines nicht weniger dunklen Meisters zu begeben. Er gieng in der Folge nach Mailand, wo er bei einem Schüler Korreggios Unterricht nahm, der ohne Zweifel nur ein sehr mittelmäßiges Talent hatte, ihm aber doch die Theorie seines geschickten Meisters enthüllen konnte. Spranger blieb nicht lange in dieser Schule, und gieng nach Rom, wo ihn sogleich der Kardinal Farnese würdigte, bei der Verzierung seines Schlosses Caprarola angestellt zu werden; er malte hier Landschaften in Fresko. Ein auf Kupfer gemaltes Bild, welches der junge Künstler dem Pabste Pius V. überreichte, brachte ihm den Vortheil zuwege, daß er Maler Sr. Heiligkeit genennt ward. Dieß Gemälde sechs Fuß in der Höhe stellte das jüngste Gericht dar, und man zählt darauf nicht weniger als fünfhundert Köpfe.

Der Tod des Pabstes hinderte den Spranger nicht in Rom Beschäftigung zu finden. Er verfertigte hier mehrere große Werke für verschiedene Kirchen, und eine beträchtliche Anzahl von kleinen Gemälden.

Aber wenn er zu Rom eine große Anzahl von Werken hervorgebracht hat, so kann man ihn tadeln, daß er sich hier zu wenig mit den Studien beschäftigt, und sich nicht an die Meisterstücke gemacht hat, welche diese Stadt zur schönsten und weisesten Schule der Künste machen. Er begnügte sich, diese vortreflichen Muster zu bemerken, und vertraute seinem Gedächtnisse, welches sehr glücklich war, die Sorge an, die Schönheiten davon zu behalten: eine unzureichende und gefährliche Verfahrungsart: um sich die Talente großer Meister eigen zu machen, muß man durch seine Studien ihre Werke aufs neue schaffen. „Es ist schwer zu bestimmen, sagt ein Künst-

Künstler, Hr. Deschamps, „ob das Gedächtniß ein für die „Künstler mehr vortheilhaftes als nachtheiliges Geschenk der „Natur sei. Wenn es ihnen die größten Muster vergegenwärtiget, so betrügt es sie auch zuweilen: sie nehmen ihre „Einbildungskraft für eine Rückerinnerung, und folgen oft „nur Chimären.“

Es ist ungewiß, daß Spranger eine einzige Zeichnung nach der Antike, eine einzige nach dem Raphael gemacht habe. Wenn er keines von den Werken des Michel Angelo kopiert hat, so scheint er sie wenigstens aufmerksam betrachtet, und die von diesem Künstler schon übertriebene Manier noch verstärkt zu haben. Er hat die Extremitäten auf eine bizarre Façon behandelt, die Attituden vermengt, und seiner Zeichnung im allgemeinen eine wilde Karrikatur gegeben. Er arbeitete fast immer aus eigner Erfindung, und ward in der Farbe, wie in den Formen manierirt: allein er hatte eine überströmende und leichte Einbildungskraft, eine reiche Zusammensetzung, eine Anmuth des Pinsels, und eine Schönheit des Striches, die Nachsicht für seine Fehler einflößen.

Er ward vom Kaiser Maximilian II. nach Wien gerufen, und dekorirte neben dieser Stadt das kaiserliche Schloß im Fasangarten. Rudolf, Maximilians Nachfolger, vernachläßigte ihn einige Zeit; allein er erhielt in der Folge mehrere Wohlthaten von ihm, als von seinem Vorfahren, und widmete ihm seine Talente siebzehn ganzer Jahre hindurch. Er verdankte diese Gunst mehr noch seinem Geiste, als seinen Malertalenten; denn man weiß nicht, daß Rudolf die Künste besonders geliebt habe. Der Fürst fand Geschmack an dem Umgange des Künstlers, so daß er ihm oft befahl, in seiner Gegenwart zu arbeiten, und die Werkstatt des Malers ward der Ort, wo der Kaiser am liebsten seine Erholungsstunden zubrachte. Spranger erhielt Adel und Reichthum, und würde noch ein größeres Glück gemacht haben, wenn er die Begierde gekannt hätte: aber zufrieden, seinen Freunden die Gunst seines Herrn zu erwerben, verlangte er nichts für sich selbst. Eine reiche Heirath machte sein Glück vollkommen, und überstieg

seine Wünsche. Sein Haus zu Prag, das er selbst verzierte, ward ein Pallast, und die Malerei war jetzt nichts mehr für ihn, als eine Erhohlung. Seine Gemälde sind sehr rar in den Kabinettern, weil der größte Theil seines Lebens den Kaisern Maximilian und Rudolf geweiht war.

Von seinem Vaterlande seit sieben und dreißig Jahren abwesend wollte er es wiedersehen, und er ward in allen Städten Flanderns mit den größesten Ehrenbezeugungen aufgenommen. Er gieng nach Prag zurück, wo er in einem sehr hohen Alter starb.

Kupferstiche nach dem Spranger sind: die Hochzeit des Herkules und der Hebe von Müller; die Portraits Sprangers und seiner Frau von Aeg. Sadeler; die heiligen Frauen, welche nach dem Grabe Christi wallen, von ihm selbst; der St. Dominikus in Meditation von Corn. Cort; das große Gastmal der Götter von H. Goltzius.

55) **Camille Procaccini** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1546, Schüler seines Vaters Herkules, gieng in der Folge in die Schule der Carracci, welche jedoch kaum so alt als er waren. Man könnte glauben, Camille und sein Bruder Julius Cäsar, Schüler derselben Meister, wären viel später gebohren, als sie die Biographen angeben; aber ich dürfte vielmehr meinen, man habe sie für Schüler der Carracci genommen, um nicht das System in Unordnung zu bringen, welches man sich gebildet hatte, und nach welchem diese großen Meister die Wiederhersteller der Kunst gewesen sind; ein System, welches einigen Anstoß leiden würde, wenn vor ihnen, oder ohne ihre Hülfe Künstler von dem Verdienste des Procaccini erschienen wären; ein System, welches schon durch das Talent des Tibaldi niedergeworfen worden ist. Mengs, anstatt die Procaccini als Schüler der Carracci zu betrachten, sagt, die Carracci hätten sich bemüht, sie zu übertreffen.

Gewiß ist es, daß Camille zu Bologna im Wettstreite mit den Carracci arbeitete, daß er in der Folge die Reise nach Rom unternahm, wo er sich durch arbeitsame Studien vervoll-

komm-

kommnete, und daß er sich dann zu Mailand niederließ, wo er keine Nebenbuhler hatte. Er hat in dieser Stadt Plafonds gemalt, deren Figuren voll Ausdruck, aber schreckbar, und gigantisch sind.

Er hatte eine lebhafte Farbe, selbst im Fresko, schöne Ordnungen, eine große Freiheit im Pinsel, eine gute Manier zu bekleiden, und gab seinen Figuren viel Bewegung. Zuweilen war er inkorrekt in der Zeichnung, beobachtete die Verhältnisse schlecht, und machte die Extremitäten zu stark; diese Fehler hatte er jedoch bei denenjenigen von seinen Arbeiten nicht, welche er sich die Mühe nahm zu studieren; dann verriethen seine Kopfvorstellungen, seine Bekleidungen und sein Geschmack im Malen Nachahmung des Raphael. Er starb zu Mailand im Jahre 1626, in einem Alter von achtzig Jahren.

56) **Julius Cäsar Procaccini** gebohren zu Bologna im Jahre 1540, war anfangs zur Bildnerkunst bestimmt, und vertauschte sie in der Folge mit der Malerei. Man zählt ihn eben so wie seinen Bruder unter die Schüler der Carracci, eine Sache, die nicht sehr wahrscheinlich ist. Man kann nur dieß glauben, daß er der Schüler seines Vaters war, und daß er in der Folge zu Rom, Venedig, und Parma die Werke des Michel Angelo, Raphael, Titian und Correggio studierte. Er ward Chef der Akademie zu Mailand. Seine Zeichnung war korrekt, seine Farbe lebhaft, seine Zusammensetzung groß, sein Genie leicht, seine Ordnungen reich. Er war hoch über seinen Bruder erhaben, reiner, aber weniger groß in der Ausführung. Sein Pinsel ist angenehm und voll, sein Kolorit bewundernswürdig, und in dieser Gattung scheint er dem Rubens zu gleichen. Er hat zuweilen den Correggio nachgeahmt, und einige seiner Gemälde hat man für Werke dieses Meisters gehalten. Er starb als ein sehr reicher Mann zu Mailand im Jahre 1626 in einem Alter von acht und siebzig Jahren.

J. Camerara hat nach Camille Procaccini den St. Roch gestochen, wie er die Pestkranken heilt, auf der Gallerie zu Dreßden; und nach dem Julius Cäsar eine heilige Familie auf der nehmlichen Gallerie.

57) Char-

57) Carl Van Mander, aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Meulebecke nahe bei Courtray im Jahre 1548. Er zählte unter seinen Anverwandten Gesandten und Prälaten; aber er überlegte zeitig, daß er über die Ehrenstellen, mit denen sie bekleidet waren, noch hinaussteigen könne, wenn es ihm gelänge, sich in den Künsten auszuzeichnen, und er besaß so viel Ehrgeiz, die Litterarischen Lorbern mit den Künstlerpalmen zu verbinden. Bald zierte er mit seinen Gemälden die Tempel und die Häuser der Reichen; bald ließ er mit Beifall auf dem Theater seine Trauerspiele und Lustspiele geben, und malte selbst die Dekorationen dazu. In seinem Vaterlande schon als Maler und als Dichter berühmt, machte er die Reise nach Rom, wo er drei Jahre zubrachte. Er zeichnete hier Trümmer von Tempeln, und antike Statuen, welche während seines Aufenthaltes ausgegraben wurden; er malte hier in Fresko und in Oel, und verfertigte Landschaften, welche sehr gesucht wurden. Bei seiner Rückkunft nach Italien durchwanderte er die Schweiz, und bereicherte die Stadt Baden mit den Produkten seines Pinsels. Er schickte sich an, in sein Vaterland zurückzugehen, als ihn sein Freund Spranger vermochte eine Reise nach Wien zu machen: er hatte jedoch keine Lust, sich in dieser Stadt in den Dienst des Kaisers zu begeben, und eilte zurück in die Umarmungen seiner Familie.

Geliebt von seinen Anverwandten und von einer jungen Gattin, geschätzt von seinen Mitbürgern, getheilt unter die Vergnügungen, welche ihm die Wissenschaften und die Künste darboten, lebte er glücklich, als ihn der Krieg nöthigte sein Land zu verlassen. Es begleiteten ihn mehrere Wagen, mit seinen kostbarsten Meublen beladen; ein Detachement blutdürstiger Soldaten stieß auf ihn, und er mußte unter seinen Augen seine Diener und die Fuhrleute ermorden sehen. Er selbst hatte schon den Strick um den Hals, um an dem Aste eines Baumes aufgehangen zu werden; als er plötzlich einen Offizier vorbeireiten sahe, den er zu kennen glaubte, und ihn auf Italiänisch um seinen Beistand bat. Der Offizier kam mit seinem Gefolge, um ihn den Händen seiner Mörder zu entreissen, und erkannte

erkannte in dem Unglücklichen, den er gerettet hatte, einen Mann, mit welchem er in Rom durch die Bande der Freundschaft vereinigt worden war. Wenn er die Wollust hatte, seinem Freunde das Leben zu erhalten, so hatte er doch nicht Ansehen genug, um ihm das wiederzuverschaffen, was ihm die Räuber geraubt hatten.

Van Mander ersetzte zu Brügge durch eine unermüdete Arbeit den Verlust, den er erlitten hatte; allein die Pest und die Annäherung der Feinde zwangen ihn, diese Freistatt zu verlassen. Er schiffte sich mit seiner Frau und seinen Kindern nach Holland ein, und ließ sich zu Harlem nieder, wo die Früchte seiner Talente sein Glück wieder herstellten. Er errichtete eine Akademie in dieser Stadt, und führte in Holland den Italiänischen Geschmack ein.

Die Anzahl seiner Gemälde ist beträchtlich, so wie die seiner Kartons für Tapezereien. Er war erfinderisch in seinen Zusammensetzungen, glänzend in seiner Farbe, hinlänglich korrekt in der Zeichnung; in der letztern Zeit aber ward er manierirt. Seine litterarischen Werke bestehen aus mehrern Bänden. Außer seinen Theaterstücken, und seinen übrigen Gedichten hat er eine Erklärung der Fabel, und das Leben mehrerer alten Italiänischen und Flandrischen Maler bis auf das Jahr 1604 herausgegeben. Man findet in diesem Werke sehr gesunde Urtheile, und eine große Unpartheilichkeit. Van Mander, sagt Hr. Descamps, war ein guter Maler, ein guter Dichter, ein aufgeklärter Gelehrter, ein kritischer Philosoph, und vorzüglich ein rechtschaffener Mann. Er starb im Jahre 1606, in einem Alter von acht und funfzig Jahren, zu Amsterdam, wo er seit zwei Jahren seinen Aufenthalt aufgeschlagen hatte.

H. Hondius hat nach diesem Maler das Urtheil des Salomo, J. Saenredam den St. Paulus und St. Barnabas, wie sie ihre Kleider zerreißen, und J. de Ghein den Perseus und eine Flucht nach Aegypten gestochen.

58) **Cornelius Ketel** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Gouda im Jahre 1548, war der Schüler seines Oheims,

Oheims, der ihn noch besser in den schönen Wissenschaften, als in der Malerei unterrichtete. Er kam nach Frankreich, und ward nebst einigen seiner Landsleute bei den Arbeiten zu Fontainebleau angestellt, sahe sich aber genöthigt, seine angefangenen Arbeiten liegen zu lassen, weil die Bürger Spaniens auf königliche Ordre das Königreich verlassen mußten.

Er fand wenig Beschäftigung in seinem Vaterlande, und gieng nach London, wo seine Werke sehr gesucht wurden. Er legte sich damals vorzüglich auf die Portraitmalerei, welche in England am besten bezalt wurde.

Bei seiner Zurückkunft nach Amsterdam malte er eine ganze Kompagnie Rohrschützen, ein wegen des Reichthums seiner Ordnung, der treffenden Nachahmung der Stoffe, und der Aehnlichkeit der Portraits merkwürdiges Gemälde. Er verfertigte noch ein andres Gemälde von der nehmlichen Gattung für die Gesellschaft des St. Sebastians, ein dem erstern gleiches Werk, auf welchem, der großen Anzahl von Portraits ohngeachtet, nichts kalt, nichts verwirrt ist. Man führt auch unter seinen bemerkungswerthen Werken die Portraits der Künstler und Liebhaber seiner Zeit, unter der Gestalt Jesu und seiner Apostel an.

Seine Werke, deren Zeichnung eben nicht zu loben ist, sind voll Geist. Er modelirte in Thon und in Wachs, malte die Geschichte im Großen und im Kleinen, das Portrait und die Baukunst, und war einer der geschätztesten Maler seines Landes. Es ist dieß der nehmliche Ketel, von dem wir in dem Abschnitte Hand geredet haben, der auf den Gedanken kam mit zwo Händen zu malen, und der in der Folge von seinen Füßen den nehmlichen Gebrauch machte. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt; man weiß daß er noch im Jahre 1600 lebte.

59) Heinrich Van Steenvick aus der Flandrischen Schule, war gebohren im Jahre 1550 in der Stadt, deren Namen er führt, und muß unter die schätzbarsten Maler gerechnet werden, obgleich die Gattung, in welcher

er sich hervorthat, nur subaltern war. Er malte Perspektive, und sahe seine Arbeiten sehr gesucht, und theuer bezahlt. Er stellte besonders gern gothische Kirchen dar, und fand Vergnügen daran, sie blos durch den Schein der Fackeln zu erleuchten, womit er diese durch die Art ihrer Erbauung schon geheimnißvollen Oerter, durch die Wirkung noch geheimnißvoller zu machen suchte. Er verband mit den treffendsten Wirkungen Wahrheit in der Farbe. Der Krieg nöthigte ihn, aus seinem Lande zu fliehen, und sich nach Frankfurth am Mayn zu flüchten: seine Talente wurden hier eben so gut belohnt, als in seinem Vaterlande, er fand hier Freunde, und sein Tod, der im Jahre 1604, in seinem vier und funfzigsten Jahre erfolgte, erregte viel Betrübniß.

60) **Paul de las Roelas** aus der Spanischen Schule, war gebohren zu Sevilla gegen das Jahr 1550, und kam nach Venedig, um beim Titian Unterricht zu nehmen. Er erlangte Schönheit in der Farbe, und verband, sagt man, mit diesem Talente eine korrekte Zeichnung, eine kunstreiche Zusammensetzung, und die Empfindung des Ausdrucks. Er that sich in der Darstellung schmerzhafter Leidenschaften hervor. Man rühmt sein Gemälde der vom Clodowich zu Tolbiack gewonnenen Bataille: die Verwirrung und das Schrecken der Ueberwundenen macht hier einen glücklichen Kontrast mit dem ruhigen Trotze der Sieger. Er war gelehrt in der Perspektive und in der Anatomie, und hatte ein tiefes Studium der Proportionen. Er ward Domherr bei der Kirche von Olivares, und starb in seiner Geburtsstadt, im Jahre 1620, in einem Alter von siebzig Jahren.

61) **Christoph Schwarz** aus der Teutschen Schule, gebohren zu Ingolstadt im Jahre 1550, lernte in seinem Vaterlande die Anfangsgründe seiner Kunst, und gieng nach Venedig, um sich in der Schule des Titian zu vervollkommnen. Die Teutschen nennen ihn sehr uneigentlich den Raphael Teutschlands: er hat weder die Korrektheit noch den Adel Raphaels, und scheint wohl mehr sich bestrebt zu haben, den Tintoret nachzuahmen. Sein Verdienst besteht in der Fruchtbarkeit

der Zusammensetzung, in der Schönheit des Kolorits, und in der Leichtigkeit des Pinsels. Weit entfernt von der Bemühung die Meister der Römischen und Florentinischen Schule nachzuahmen, betrachtete er die Venetianische Schule als die erste von der Welt, und suchte stets nur die Nachahmung ihrer brillantesten Partieen. Man bewundert in Rücksicht auf den Vortrag, seine Fresken, welche stark sind, wie die Malereien in Oel. Bei seiner Rückkunft nach Teutschland, ließ er sich zu München nieder, und ward vom Herzog von Bayern Albert V., dem großen Beschützer der Künste angestellt. Diese Stadt ist es, wo man seine Werke sehen und beurtheilen muß. Er starb hier im Jahre 1594, in einem Alter von vier und vierzig Jahren.

Mehrere seiner Gemälde sind von den Sadelers in Kupfer gestochen worden. Lucas Kilian hat nach diesem Maler den Einzug Karls V. mit den Gefangenen von Algier gestochen.

62) **Wenzeslaus Koeberger** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Antwerpen, in welchem Jahre ist nicht bekannt. Er war der Zögling Martins de Vos. Er verliebte sich in die Tochter dieses Künstlers, welche er täglich zu sehen Gelegenheit hatte, und seine Liebe ward nicht erwiedert. Er suchte endlich von aller Hoffnung zu gefallen entblößt, und vom Kummer zu Boden gedrückt, durch Reisen seine Melancholie zu zerstreuen, und sich ein Mittel zu neuen Fortschritten in seiner Kunst zu verschaffen. Er studierte die Schönheiten Roms, und begab sich nach Neapel, wo die Tochter eines Flandrischen Malers, genannt Frank, durch ihre Schönheit den Eindruck tilgte, den die Tochter Martins de Vos auf sein Herz gemacht hatte. Er war jetzt glücklicher, er ward geliebt, und erhielt die Hand seiner Geliebten.

Er hatte sein Glück in Italien gefunden, und dachte nun nicht mehr, diese schönen Gegenden zu verlassen. Seine Talente fanden hier ihre Belohnung, und sein Ruf, der sich bis in sein Land erstreckte, verschafte ihm Arbeiten, die er nach Flandern schickte. Italien war es, wo er für die Stadt Antwerpen

werpen die Brüdergesellschaft des St. Sebastians malte, Italien war es, wo er dieß Werk wieder verbesserte, weil neidische Künstler oder Liebhaber ohne Rechtschaffenheit zween weibliche Köpfe abgeschnitten und weggenommen hatten, welche alle Blicke auf sich zogen. Der Verfasser verbesserte diesen Vorfall mit so glücklichem Erfolge, daß man den Angriff oder den Schaden nicht gewahr werden konnte, den man an seinem Gemälde gemacht hatte. Dieß Werk, sagt Descamps, ist bewundernswürdig in allen seinen Theilen, in der Zeichnung, dem Kolorit, dem Entwurfe des sämmtlichen Ganzen.

Endlich konnte Koeberger, stets angereizt von seinen Mitbürgern, sich nicht enthalten, ihren Wünschen zu entsprechen; er kam nach Antwerpen zurück, aber kurze Zeit hernach ließ er sich zu Brüssel nieder, wo man ihn den Maler des Erzherzogs Alberts von Oesterreich nannte.

Koeberger bewieß, daß ein Mann, welcher alle seine Augenblicke zu benutzen weiß, zugleich mehrere Künste und mehrere Zweige menschlicher Kenntnisse umfassen kann. Er war zu gleicher Zeit ein guter Maler und ein geschickter Baumeister. Er bauete mehrere Kapellen, und zierte sie mit seinen Gemälden, auch ist die Kirche Unsrer Frauen zu Montaigne sein Werk, welche er nach der St. Peterskirche zu Rom aufbauete. Sehr geschickt in der Hydrostatik hatte er die Aufsicht über die Fontainen zu Brüssel. Seine Gedichte waren bei den Flandrern geschätzt, und seine Münzkenntnisse, nach denen er sich eine sehr reiche Sammlung angelegt hatte, verschaften ihm unter den Alterthumskundigen einen sehr hohen Rang. Er errichtete auch zu Brüssel ein Leihhaus. Es ist zu verwundern, daß man das Geburts- und Todesjahr eines in so vieler Rücksicht schätzbaren Mannes nicht weiß. Der Gelehrte Peiresc unternahm, um seine Bekanntschaft und seinen Umgang zu genießen, eine Reise nach Brüssel, liebte ihn, so wie er ihn kennen lernte, und setzte den mit ihm eingegangenen fleißigen Briefwechsel stets fort.

63) **Matthias und Paul Bril.** Diese beiden Brüder gehören in die Flandrische Schule, und sind gebohren zu Antwerpen, der erstere im Jahre 1550, der zweete 1556.

Matthias begab sich zeitig nach Italien und ward unter dem Pabstthum Gregors XIII. beim Vatikan angestellt, wo er sehr schöne Landschaften in Fresko malte. Er hätte sich einen größern Ruhm erwerben können, wenn seine Laufbahn länger gewesen wäre; aber er starb zu Rom im Jahre 1584, in einem Alter von vier und dreißig Jahren.

Paul hatte einen mittelmäßigen Maler zum Meister, er malte anfangs Klaviere, und erhielt in dieser Gattung zu Antwerpen und zu Breda Beschäftigung. Sein ganzes Leben würde vielleicht in der Dunkelheit solcher Arbeiten verflossen seyn, wenn der Ruf, dessen sein Bruder genoß, nicht bis zu ihm gedrungen wäre. Ein inneres Gefühl sagte ihm, daß er fähig sei zu dem nehmlichen Ruhme zu gelangen, und er glaubte diesen Ruhm auf dem nehmlichen Wege verfolgen zu müssen. Von dieser edlen Nacheiferung angefeuert machte er sich heimlich aus dem väterlichen Hause, wanderte durch Frankreich, hielt sich einige Zeit zu Lyon auf, ohne Zweifel um sich hier seine Reisekosten zu erwerben, kam endlich nach Rom zu seinem Bruder, und um dereinst ihm gleich zu werden, oder vielleicht gar ihn zu übertreffen, ward er sogleich sein Schüler. Der Unterricht, den er hier empfieng, war ihm nicht anständig; seine langsamen Fortschritte schienen ihn für immer zur Mittelmäßigkeit zu verdammen: allein er sahe Landschaften vom Titian, und von der Zeit hatte er keine weitern Meister nöthig, er ward selbst Meister. Seine Manier ward leicht und stark, seine Formen wahr und treffend, seine Farbe lebhaft und anziehend, sein Zug richtig und geistreich. Er beseelte seine Landschaft mit geistreich gezeichneten Figuren. Hannibal Carrachio scheuete sich nicht, seinen Pinsel oft mit dem von Paul Bril zu vereinigen, und die Figuren seiner Gemälde zu malen.

Nach dem Tode seines Bruders erhielt Paul Bril die Pension, welche der Pabst jenem Künstler bewilliget hatte, dessen Arbeiten er nun fortsetzte. Er arbeitete in Oel und in

Fresko

Fresko, und malte mit gleichem Erfolg die idealische Landschaft, die Prospekte, und das, was man topographische Landschaft nennen kann; diese Benennung ist es, welche man sechs seiner Gemälde beilegen kann, wo er die sechs vornehmsten Klöster von dem päbstlichen Gebiete malte; man kann in die nehmliche Klasse die Prospekte der Schlösser des Kardinal Mattei setzen, welche er für diesen Herrn malte. Das beträchtlichste von allen seinen Werken zeigt sich in dem neuen Saale des Pabstes; es hat 68 Fuß in der Länge, und die Landschaft darauf ist von einer großen Schönheit.

Eben dieser Künstler, welcher breite Wände mit seinen Gemälden überzog, zog sich ohne Mühe darauf zurück, Staffelet-Gemälde zu verfertigen, und selbst kleine Gemälde auf Kupfer von einer kostbaren Vollendung, und sehr richtig ausgesucht. Man schätzt an seinen Werken den leichten Zug, mit dem er die Massen von Bäumen vollendete, und karakterisirte; aber man tadelt ihn, daß er seine Gemälde ein wenig grün gemalt habe. Er starb zu Rom im Jahre 1626, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren.

In dem königlichen Kabinette sieht man dreizehn Gemälde von diesem Meister, deren größter Theil auf Leinwand gemalt ist. Das, welches das Campo Nicino darstellt, und auf Kupfer ist, ist aus seiner schönern Zeit.

Paul Bril hat selbst nach seinen Zeichnungen oder Gemälden mehrere mit Radiernadeln gestochen, und unter andern zwei Seitenprospekte von Kampanien. Die Sadelers haben mehreremale nach ihm gestochen. Sein betender St. Jeremias, welcher in dem königlichen Kabinette ist, ist von Vorstermann gestochen.

64) **Dionysius Calvart** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen gegen das Jahr 1555, malte anfangs blos Landschaften, und verstand nicht einmal sie mit Figuren zu begleiten. Diese Gattung, so reich an Wirkung, schien ihm zu begrenzt, um die historische Malerei zu studieren, machte er eine Reise nach Italien. Prosper Fontana, ein sehr geschätzter Maler, und der Lehrer Ludwigs Carrachio nahm ihn

in seine Schule auf; und die Werke des Corregio, des Parmesano, und des Tibaldi verschaften dem jungen Zöglinge noch nützlichern Unterricht. Brennend für Begierde, alles kennen zu lernen, was ihm über seine Kunst Licht geben könnte, eilte er die Meisterstücke Roms zu bewundern, kam zurück um sich in Bologna niederzulassen, und stiftete hier eine sehr schätzbare Schule, wo Guido, Albano, und Dominiko die ersten Grundsätze der Malerkunst empfiengen. Calvart, bekannter durch seine berühmten Schüler, als durch sich selbst, war indessen ein sehr schätzbarer Maler. Sein Pinsel war angenehm und stark, seine Farbe sanft und harmonisch, seine Figuren hatten Grazie. Man sahe wenige seiner Werke außerhalb Bologna, und sie werden noch von Kennern bewundert. Vielleicht war Calvart für Ludwig Carrachio kein unnützer Nacheiferer. Er starb zu Bologna im Jahre 1619.

Wierx hat nach diesem Maler die Hochzeit der St. Catharina gestochen.

65) **Die Carracci.** Siehe, was diese berühmten Meister betrift, den Abschnitt **Schule** unter der Lombardischen Schule.

Tintoret wollte den **Ludwig Carraccio** abhalten, die Laufbahn der Malerei zu verfolgen; er glaubte ihn zu dieser Kunst nicht geschaffen. So weiß man auch, daß Corneille den Racine von der Laufbahn der Bühne habe zurückhalten wollen. Die großen Meister sind geneigt, zu glauben, daß ihr ihnen eigener Karakter der wesentliche Karakter der Kunst sei: sie finden keine Anlagen bei denen, welche nicht ihnen nachzuahmen versprechen. Ohnstreitig würde Tintoret Grund gehabt haben, dem Ludwig Carracci die Anlagen zur Malerei abzusprechen, wenn man, um Maler zu seyn, dem Tintoret gleichen müßte.

Der König besitzt drei Gemälde, welche dem Ludwig Carraccio zugeschrieben werden. Das, welches die **Verkündigung** darstellt, scheint dieses Meisters nicht würdig zu seyn. Aber in dem der **Geburt** erkennt man die Grazie und die Salbung, welche in seinem Karakter liegen. Die Zusammense-

zung

zung ist gelehrt, die Farbe lebhaft und angenehm, die Figuren sind mit großem Geschmacke gezeichnet. An dem Gemälde der Anbetung der Könige sieht man an dem graziösen Ausdrucke, welchen er der Jungfrau und dem Jesuskinde gegeben hat, wie sehr Ludwig den Correccio studiert hat. Die Figuren sind elegant, und wohl bekleidet; die Zusammensetzung ist reich, und von einer schönen Ordnung. Wir haben hier blos das Urtheil des Lepizius übergetragen.

Man muß diesen Meister vorzüglich in Bologna sehen; hier ist es, wo sich die größte Anzahl seiner Gemälde findet. Wir wollen uns bemühen, seinen Karakter nach den Urtheilen zu entwerfen, welche Hr. Cochin von einer großen Anzahl seiner Werke in dieser Stadt gefällt hat. Seine Figuren sind gewöhnlich von dem beßten Geschmack, und sehr kunstreich geformt: seine Zeichnung ist von einer großen Manier, nur zuweilen überhäuft, und inkorrekt, vorzüglich in den Extremitäten, und besonders an den Füßen. Seine Zusammensetzungen sind sehr gut durchdacht, seine Gruppen schön verbunden, schön geordnet, seine Köpfe gut aufgesetzt, und von einem großen Karakter; die weiblichen sind oft schön und majestätisch, oft nur artig, immer wenigstens angenehm. Seine kunstreichen und vielfältigen Gewande umhüllen die Figuren sehr gut. Sein weiter Strich hat eine Art von Ungewißheit, welche gefällt. In den Verkürzungen hat er eine große Kühnheit. Der gemeinste Karakter seiner Farbe ist traurig und düster; aber man hat Gemälde von ihm, wo sie zu gleicher Zeit sanft und munter; andre, wo sie frisch und lebhaft ist. In seinen Fresken hat sie oft ein Grau, welches in die Farbe der Ziegelsteine fällt.

Pesaresse hat nach Ludwig Carraccio mehrere Wunder St. Benedicts gestochen. Die Heimsuchung ist von Michel Lasne gestochen.

Augustin ward zwar durch seinen Geschmack für die Dichtkunst, für die Musik, für die Kupferstecherkunst, und für die Reize der Gesellschaft nicht wenig zerstreut, hat aber demohngeachtet eine große Anzahl von Werken in der Malerei verfertigt.

fertigt. Wir glauben nicht, daß man zu Paris außer dem Gemälde des Herzogs von Orleans noch mehrere von ihm habe; aber dieß einzige kann schon eine günstige Idee von seinem Verfasser einflößen. Es stellt den Märtyrertod des St. Bartholomäus dar. Der Grund ist eine Landschaft. Augustin setzte gut zusammen, bekleidete geschickt, zeichnete rein, und gab den Köpfen einen großen und schönen Karakter. Seine Manier war fest; seine Farbe, im allgemeinen traurig und einförmig, war zuweilen von einem sehr guten Tone. Als ein Mann von Geist brachte er glückliche Gedanken in seine Gemälde, und ward oft seinem Bruder in Rücksicht auf die Erfindung nützlich.

Er hatte nie mit dem Hannibal auf eine herzliche Art leben können, und doch konnte er es auch nicht aushalten von ihm getrennt zu leben. Er hatte sich mit ihm in Rom überworfen, und sich zu dem Herzog von Parma begeben, wo er aber in die tiefste Melancholie fiel, welche ihn langsam verzehrte. Dieser Künstler, ein Mann von sehr freien Sitten, der auch stets an der Behandlung freier Sujets Gefallen gefunden hatte, ward von der lebhaftesten Andacht gerührt, als er die Figuren des Heilandes und der Jungfrau betrachtete, welche er gemalt hatte. Er begab sich zu den Kapuzinern, weihete ihnen seine Arbeiten, und starb in dieser Freistatt.

Unter den Kupferstichen, welche er nach seinen eignen Zusammensetzungen gestochen hat, wollen wir blos seine Galatea auf dem Wasser, die Venus, welche die Amors züchtigt, und den Amor als Ueberwinder des Pan anführen. Franziskus Perier hat nach ihm das berühmte Abendmahl des St. Jeremias gestochen; Ravenet, den jungen Tobias, Wilhelm Chateau, die Anbetung der Könige.

Hannibal hatte von der Natur Eigenschaften empfangen, welche einen großen Maler bilden; er würde sie mit noch mehrerer Größe und Schönheit enthüllt haben, wenn er mit ihnen die Bildung seines Geistes verbunden hätte. Aber Feind von der Lectüre kannte er selbst die Fabel und die Geschichte nicht, und war genöthigt zu den Kenntnissen seines Bruders

Augu-

Augustin oder andrer Gelehrten seine Zuflucht zu nehmen. Die Folge dieser Unwissenheit mußte natürlicherweise die seyn, daß er nicht von dem Dichterischen seines Sujets so beseelt seyn konnte, als wenn er es selbst inne gehabt hätte. Die Werke aufgeklärter Künstler sind es vorzüglich, in denen man den großen Dichter mit dem großen Maler vereinigt findet. Hannibal hatte das Dichterische seiner Kunst, wenn seine Sujets nicht über seine Einsicht giengen.

Er zeichnete sich aus durch die Schönheit der Zeichnung, durch die gute Wahl der Attituden, und durch die schöne Manier zu bekleiden. Im allgemeinen war seine Farbe matt, wie bei allen Carracci; zuweilen jedoch hatte sie Glanz und Munterkeit. Er zeichnete die Verkürzungen sehr kühn, und exzellirte in den männlichen Schönheiten. In mehrern seiner Werke findet man die Muskeln künstlich ausgedrückt, aber mit Anmuth, und so daß sie stark und doch fast unmerkbar ins Auge fallen. Man tadelt an ihm ein wenig Rundung in den Umrissen, ein wenig Ueberhäufung in nackten weiblichen Figuren; bei den Kindern war er glücklicher. Er wußte in der Malermanier die Sorgfalt wohl zu verbergen, und eine scheinbare Nachläßigkeit einzuführen, welche die verführerischeste Annehmlichkeit des Metiers ausmacht; er ist es, welcher das Muster zu diesem Verfahren gegeben hat, dem die Neuern mit Recht Beifall gegeben haben; nur scheinen sie es zu sehr als eine der Hauptpartieen der Kunst zu betrachten. Er suchte den Correggio nachzuahmen; aber in der außerordentlichen Abwechselung der Formen, und in dem Wellenförmigen der Kontornen konnte er ihn nicht erreichen; und da er die großen Mitteltinten dieses Meisters nachahmen wollte, war er so unglücklich, in das Gräulichte zu fallen. Man scheint sich zu vereinigen, ihm nach den drei größten Meistern, Raphael, Titian, und Correggio den ersten Rang zu geben. Er hat jeden von ihnen in einigen Stücken übertroffen; er hat mehrere Partieen als irgend einer von ihnen in einem sehr hohen Grade vereinigt; aber er hat sich in keiner Hauptpartie in einem hö-

hern

hern Grade als sie hervorgethan, und dieser Vorzug war es, daß ihnen der erste Rang aufbehalten worden ist.

Man hat ihn gelobt, daß er die Details der gemeinen Natur benutzt habe, welche die großen Meister in der Zeichenkunst vernachläßigen zu müssen glaubten; daß er die Natur als die Grenze der Kunst betrachtet, und die Annahme einer über die Natur erhabenen Schönheit für chimärisch gehalten habe: wir glauben nicht diese Urtheile aufnehmen zu müssen; sie sind von einem Künstler, dessen Name ihnen Ansehen geben könnte: aber dieß Ansehen steht mit dem von einer großen Anzahl andrer eben so berühmten Künstler im Gleichgewichte, und muß besonders den hohen Grundsätzen des großen Dichterischen in der Kunst weichen. Wir dürften vielmehr den Hannibal deshalb loben, daß er in Rom, wohin er in einem Alter kam, da man es gemeiniglich für eine Schande hält, sich zu verbessern, seine Manier nach der Antike und den Werken Raphaels bildete, das Feuer seines Genies mäßigte, das fleißiger arbeitete, was er in seinen Formen bisher zu oberflächlich hingeworfen hatte, und die Schönheit des antiken Karakters nachzuahmen suchte.

Das königliche Kabinet umschließt zwei und zwanzig Gemälde von Hannibal; wir wollen nur von einer kleinen Anzahl reden: zwo Geburten, deren eine auf Kupfer gemalt, wegen der Schönheit der Zeichnung schätzbar ist, und wegen der kunstreichen Manier, mit der der Maler das Licht aufgetragen hat, welches das Jesuskind umstralt: das andre schätzt man als eines der kostbarsten Stücke, wegen der Kühnheit, und dem großen Geschmacke der Zeichnung, der Lebhaftigkeit des Kolorits, des Ausdrucks und der guten Wahl, welche in den Falten der Gewande herrschen: das Schweigen von Carraccio, wo sich mit den nehmlichen Theilen der Kunst die vortreflichste Simplizität in der Zusammensetzung verbindet: den Heiland im Grabe, ein Stück von einer schönen Zusammensetzung, und von einem wahren und rührenden Ausdrucke: die Auferstehung Christi, ein Gemälde von einer dichterischen Schönheit: den St. Sebastian, der hinreichend wäre, um das

Ver-

Verdienst des Meisters ins Licht zu setzen: eine Landschaft mit einem in Nachdenken versunkenen Eremiten; ein würdiges Gemälde für Hannibals Ruf in der Landschaftsmalerei.

Augustin hatte einen natürlichen Sohn, **Antonius** genannt, der, sagt man, den übrigen Carracci gleich, vielleicht zuvorgekommen seyn würde, wenn er länger gelebt hätte. Man rühmt die drei Kapellen, welche er zu San Bartolomeo nell isola in Fresko gemalt hat. In dem königlichen Kabinet sieht man von diesem Maler ein Gemälde, welches die Sündfluth darstellt. Man findet hier Handlung und Wahrheit in der Zusammensetzung; aber man fühlt zu sehr, daß der Künstler von den Akademieen hat Gebrauch machen wollen, welche er in seiner Portefeuille gefunden hatte. Man bemerkt hier einen schönen Gedanken. Ein Greis strebt aus allen Kräften, sich auf einem Schimmel zu retten, den er mit beiden Händen umfaßt; ein Mann will sich an dieß Pferd anhalten, und wird von ihm in den Kopf gebissen, ohne daß er den Schmerz, den ihm dieß macht, zu fühlen scheint, und ohne daß dieser Schmerz ihn bestimmte, seine Beute loszulassen. Dieß Gemälde ist gut gezeichnet, und gut gemalt, hat aber Fehler in der Farbe. Die Seltenheit der Werke des Antonius trägt dazu bei, sie sehr kostbar zu machen.

Alle Künstler und Liebhaber der Künste kennen die Kupferstiche der Farnesischen Gallerie, welche Hannibal malte. Roullet hat nach diesem Meister die heil. Frauen am Grabe Christi gestochen. Das Schweigen ist von Hainzelmann gestochen worden.

66) **Johann Van Achen** aus der deutschen Schule, gebohren zu Kölln im Jahre 1556, zeigte von seiner Kindheit an große Anlagen zur Malerei. In einem Alter von zehn bis eilf Jahren zeichnete er, ohne Meister gehabt zu haben, das Portrait einer fremden Dame, welche durch Kölln reisete, und man fand dieß Portrait frappant ähnlich. Seine Eltern konnten einer so deutlichen Probe seiner natürlichen Neigung nicht widerstehen, und dachten nun auf nichts mehr, als ihn zu unterstützen.

Nachdem der junge Künstler sechs Jahr in seinem Lande unter der Anführung eines sehr geschätzten Malers zugebracht hatte, so eilte er den Unterricht in Italien zu suchen, den ihm Deutschland nicht geben konnte. Er hielt sich zu Venedig, zu Rom, und zu Florenz auf. Während seines Aufenthalts in Rom malte er sich selbst lachend, und mit einem Weinpokale in der Hand; eine sehr bekannte Frau, die sich Donna Venusta nennte, war ihm zur Seite dargestellt: dieß Gemälde hielt man für sein Meisterstück. Indessen schränkte er sich nicht bloß auf die Portraitmalerei ein, er erwarb sich auch einen großen Ruf in der Geschichte. Sein Talent ward vom Kaiser, und vom Herzoge von Baiern Albert V. gesucht und belohnt. Er malte für den letztern Fürsten die Findung des Kreuzes, an der man die Zusammensetzung und das Kolorit bewundert. Er war ein korrekter Zeichner, konnte sich aber nicht ganz von der Manier losmachen, welche er sich bei seinen erstern Studien angewöhnt hatte, wo er die Werke Sprangers kopirte. Seine Kopfgestalten haben in seinen schönen Werken die Grazie des Correggio. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

Die drei Sadeler haben viel nach Van Achen gestochen, und einige ihrer Kupferstiche geben einen Beweis von der graziösen Manier dieses Malers. Müller hat nach ihm einen St. Sebastian gestochen.

67) **Octavius Van Veen** bekannter unter dem Namen **Otto Voenius** aus der Holländischen Schule, war gebohren zu Leiden im Jahre 1556, aus einer sehr ausgezeichneten Familie. Sein Vater, der Bürgermeister war, ließ ihn in den wissenschaftlichen Studien erziehen, bestritt aber die Neigung nicht, welche der junge Mensch für die Malerei zeigte. Van Veen lernte die Anfangsgründe seiner Kunst in seinem Lande, und gieng in der Folge nach Rom, wo er auf Empfehlung des Fürsten von Lüttich in dem Hause des Kardinal Maducio mit Auszeichnung aufgenommen ward. Er begab sich unter die Anführung Friedrich Zucheros, widmete sieben Jahr dem

dem Studium der Antike und großer Meister, und behielt nur einige leichte Züge von der Manier seines Landes.

Nach seiner Abreise aus Italien arbeitete er einige Zeit bei dem Kaiser, bei dem Kurfürsten von Baiern, und dem Kurfürsten von Kölln, ohne daß die Anerbietungen dieser Fürsten ihn hätten bestimmen können, seinem Vaterlande zu entsagen. Er kam in die Niederlande zurück, wo ihn der Prinz von Parma, welcher daselbst Statthalter war, zum obersten Kriegsbaumeister, und zum Maler des Königs von Spanien ernennete. Nach dem Tode des Herzogs wählte sich der Künstler Antwerpen zu seinem Sitze; aber er ward bald von dem Herzog Albert nach Brüssel gerufen, der ihm die Aufsicht über die Münzen auftrug. Man machte ihm im Namen Ludwigs XIII. Anerbietungen, um ihn nach Frankreich zu ziehen; er schlug aber diese Anerbietungen nicht nur aus, sondern wollte auch nicht einmal für diesen Fürsten arbeiten, sei es nun, daß diese Delikatesse einem Zweifel des Patriotismus, oder, welches wahrscheinlicher ist, der Furcht zuzuschreiben ist, sich an dem Spanischen Hofe verdächtig zu machen. Er starb zu Brüssel im Jahre 1634, in einem Alter von acht und siebzig Jahren.

Seine beiden Töchter, Gertrude und Kornelia haben sich ebenfalls in der Malerei ausgezeichnet. Man schätzt besonders von der letztern das Portrait ihres Vaters. Es ist von Egid. Ruchel in Kupfer gestochen worden.

„Otto Voenius, sagt Hr. Huber, hatte ein leichtes und „gelehrtes Genie. Anmuthig in seinen Kopfgestalten, und „korrekt in seiner Zeichnung, besonders in den Extremitäten, „gab er seinen Figuren Ausdruck, legte aber nicht genug Adel „in sie. Er verstand die Kunst der Bekleidungen sehr gut, und „eben so schön die Kenntniß der Lichter und Schatten. Er „hat unter allen holländischen Malern das Kostume am beßten „beobachtet."

Er malte Portrait und Geschichte; er war Dichter, Historiker, und Litteraturkundiger. Man zählt unter seinen Schriften die Geschichte des Krieges der Bataver wider die Civilisten und Cevialisten, ein Auszug aus dem Tazitus, Horazens Satyren

tyren mit Anmerkungen, und das Leben St. Thomas d'Aquino. Alle diese Werke sind mit Kupferstichen bereichert, welche nach dem Verfasser gestochen sind.

Gilbert Van Veen, Bruder des Octavius, widmete sich der Kupferstecherkunst; man hat von ihm nach seinem Bruder eine heil. Familie, und mehrere Allegorieen.

Aller Talente des Otto Voenius ohngeachtet bleibt doch sein schönstes Werk dieß, einen Schüler wie Rubens gebildet zu haben.

68) **Bernard Castelli** aus der Genuesischen Schule, gebohren zu Genua im Jahre 1557, ahmte dem Cangiage nach, piquirte sich, die nehmliche Leichtigkeit zu erlangen, und verfiel in die Fehler dieses Meisters, weil er sich nach seinem Beispiel besonders geschwind zu arbeiten vornahm, und die Natur verließ, um sich seinen eignen Ideen zu überlassen. Er war ein geschickter Zeichner, aber manierirt, und er würde seinen Werken mehr Vollkommenheit haben geben können, wenn er sich die Mühe genommen hätte, sie zu studieren. Er hatte ein überströmendes Genie, vielleicht weil er seine Urtheilskraft leicht befriedigen konnte; er gefiel sich in großen Zusammensetzungen, in welchen man große Fehler leicht verbergen kann, und hatte einen guten Farbenton. Er malte in Oel und in Fresko, und verfertigte Geschichte und Portrait. Er hat in Rom eins von den Gemälden der St. Peterskirche verfertigt: dieß Gemälde stellt den Apostel dar, wie er auf dem Wasser geht.

Er hatte Geist, und stand mit den berühmten Dichtern seiner Zeit, besonders mit dem Tasso in Verbindung. Er hat zu dem befreiten Jerusalem Zeichnungen gemacht, welche zum Theil von Augustin Carraccio in Kupfer gestochen worden sind. Dieser Künstler, der sich mehr Ruhm hätte erwerben können, wenn er die Gaben der Natur weniger gemißbraucht hätte, starb zu Genua im Jahre 1629, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren.

J. Sadeler hat nach diesem Maler einen St. Franziskus in Entzückung gestochen.

Bernard

Bernard hatte einen Sohn, Valerio genannt, einen wenig korrekten Zeichner, der aber gut gruppirte, und mit viel Feuer zusammensetzte. Seine Farbe war manierirt, aber kühn und lebhaft. Er brachte starke Schatten an, die ins Röthlichte spielten.

69) **Adam Van Oort** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Antwerpen im Jahre 1557. Wir können diesen Maler deshalb nicht mit Stillschweigen übergehen, weil er die Ehre hatte, einer von den Lehrern Rubens zu seyn. Er würde alle seine Zeitgenossen übertroffen haben, wenn er sich nach guten Mustern zu bilden gesucht hätte: dieß ist das Zeugniß, welches ihm Rubens giebt, den die Grobheit dieses Meisters nöthigte seine Schule zu verlassen.

Van Oort war mit den glücklichsten Anlagen für die Geschichte, Landschaft und das Portrait gebohren: seine Zusammensetzungen waren von dem Feuer der Dichtkunst beseelt, und von den Reizen der Farbe und der Kenntniß des Helldunkel erhöht: sein Wesen erlaubte ihm nicht, mit diesen schönen Theilen der Kunst Genauigkeit in der Zeichnung zu verbinden. Durch eine wüste Lebensart abgestumpft blieb ihm in der letzten Zeit nichts mehr als ein übelgeordnetes Feuer, eine glänzende Farbe, und eine leichte Ausführung übrig. Er starb im Jahre 1641, in einem Alter von vier und achtzig Jahren, in der nehmlichen Stadt, der er seinen Ursprung zu verdanken hatte. Man sieht in den Flandrischen Kirchen Gemälde vom Van Oort, welche mit Recht geschätzt werden.

N. Sadeler hat nach diesem Meister zwei Kupferstiche gestochen, welche Christum am Kreuze darstellen. P. de Jode hat Jesum bei dem Nikodemus, und die Anbetung der Hirten gestochen.

70) **Heinrich Golzius** aus der Flandrischen Schule, gebohren in dem Flecken Mulbrack bei Venloo, im Jahre 1558, gestorben zu Harlem im Jahre 1617 in seinem neun und funfzigsten Jahre. Staffeletgemälde, und Malereien auf Glas, Arbeiten dieses berühmten Kupferstechers, machen ihn auch einer Stelle unter den Malern würdig. Siehe das, was ihn

ihn betrift, in dem Artikel Gravör. Dieser Künstler war aus einer Familie mit dem Hubert Goltzius, geb. zu Venloo gegen das Jahr 1520, gest. zu Brügge im Jahre 1583, einem sehr wenig bekannten Maler, aber gelehrten und berühmten Alterthumskenner.

70) **Ludwig Cardi**, genannt Cigoli oder Civoli aus der Florentinischen Schule, war geb. im Jahre 1559, auf dem Schlosse von Cigoli, in dem Gebiete von Toscana. Er hatte einen beinahe ganz unbekannten Maler zum Meister, der sich mehr mit anatomischen Beschäftigungen, als mit der Malerei abgab: aber der junge Cardi kopirte den Michel Angelo, Andre del Sarto, Pontorme und Baroccio; und hatte keine anderweitigen Meister nöthig.

Man wählte ihn, in der St. Peterskirche zu Rom ein Gemälde zu malen, und dieß zeigt hinlänglich, daß er in dem größten Rufe stand. Er nahm zu seinem Sujet den St. Petrus, wie er einen Lahmen an der Pforte des Tempels heilt. Er zeichnete schön und in einem großen Karacter, und stellte die Extremitäten gut dar; sein Pinsel war voll und stark; seine Köpfe waren nicht unter den Köpfen des Carraccio, und seine Farbe war angenehmer. Man beschuldigt ihn, er habe in der Malerei der Gewänder nicht immer gleiches Glück gehabt.

Cigoli war Baumeister, und gab die Zeichnung zu dem Pallaste Medicis auf dem Platze Madama; er war ein guter Musiker, und spielte die Laute sehr schön; seine Talente für die Dichtkunst verschaften ihm eine Stelle in der Akademie della Crusca. Endlich entwarf er auch das Modell, nach welchem das eherne Pferd gegossen ward, welches zu Paris die Statue Heinrichs IV. trägt, und Johann von Bologna zum Urheber hat. Dieß Pferd ist nicht schön, und wir zeigen es blos an, um ein Beispiel von der großen Abwechselung der Talente des Cigoli zu geben. Dieser schätzbare Künstler starb zu Rom, im Jahre 1613, in einem Alter von vier und funfzig Jahren. Immer von den Neidern angefochten, kannte er das

das Glück wenig. N. Dorigny hat nach diesem Maler das Gemälde der großen St. Peterskirche gestochen.

72) **Benvenuto da Garofalo**, genannt **Tisio** aus der Florentinischen Schule, war gebohren zu Ferrara im Jahre 1559. Er hatte mehrere Meister, verdankte aber seine Fortschritte besonders den Werken des Raphael und Michel Angelo, und seine Bewunderung für die Talente dieser großen Meister ließ ihn alles verachten, was er in den andern Schulen gelernt hatte. Er ahmte den Michel Angelo in der Zeichnung, den Raphael in der Ordnung der Figuren und in den Bekleidungen nach, und bildete sich einen vollen und fließenden Pinsel, und eine helle und zugleich lebhafte Farbe. Er starb blind im Jahre 1659, in einem Alter von achtzig Jahren.

73) **Maria Tintoretta** aus der Venetianischen Schule, Tochter des berühmten Tintoret, war gebohren zu Venedig, im Jahre 1560. Sie malte das Portrait mit einem Pinsel, der dem ihres Vaters glich. Ihr Wesen war leicht, ihr Zug lebhaft und schnell, ihre Farbe der Schule würdig, in der sie sich gebildet hatte. Ihre Talente wurden dem Kaiser und dem Könige Philipp II. von Spanien bekannt, welche sie verlangten; aber Tintoret konnte nicht darein willigen, sich von seiner Tochter zu trennen. Er gab sie einem Juwelierer zur Ehe, mit der Bedingung, daß sie ihn nicht verlassen dürfe. Sie starb zu Venedig im Jahre 1590, in ihrem dreißigsten Jahre. Man sieht ein Gemälde von der Tintoreta, in dem Kabinette des Herzogs von Orleans. Es stellt einen schwarz gekleideten Mann dar, sitzend, und die eine Hand auf ein auf dem Tische liegendes Buch gelegt, auf welchem sich ein Kruzifix, ein Schreibezeug, eine Uhr, und Papier befindet.

74) **Christoph Roncali**, Ritter **Pomerancio** genannt, aus der Florentinischen Schule, war gebohren zu Pomerancia in Toscana, man weiß nicht, in welchem Jahre. Man trug ihm auf, im Vatikan die Clementinische Kapelle zu malen, und er stellte hier die Bestrafung des Ananias und der Sapphira dar. Er entwarf auch Kartons zu mosaischen Malereien. Er reisete nach Flandern, Holland, Frankreich und England.

England. Er hatte, sagt ein Biograph der Maler, ein pittoreskes, aber oft zu freies Genie. Seine Zeichnung ist übertrieben, eben so wie seine Attituden. Der Ausdruck und der Karakter seiner Köpfe ist manierirt, und ihr Kopfputz mit herumfliegenden Haaren überhäuft, welche eine wenig natürliche Wirkung hervorbringen: aber sein weites und leuchtendes Kolorit, die Harmonie, das Helldunkel, welches man in seinen Werken bemerkt, und der leichte Zug seines Pinsels haben ihm einen ausgezeichneten Platz unter den Künstlern verschaft.

Hr. Cochin hat zu Neapel, in der Kirche St. Philippus von Neri ein Gemälde des Pomeranzio gesehen, welches die Geburt Christi vorstellte; er sagt, die Manier davon sei schwach und unbestimmt, und es scheine ein Nebel darauf zu herrschen; allein man bemerke doch einen allgemeinen guten Farbenton, und der Kopf der Jungfrau sei sehr graziös. Dieß Urtheil des Künstlers stimmt nicht mit dem des Biographen überein; aber Pomeranzio kann mehrere Manièren gehabt haben. Er starb zu Rom im Jahre 1626. Er war bei Künstlern und Großen beliebt.

75) Joseph Cesar d'Arpinas, Josepin genannt, aus der Neapolitanischen Schule, war gebohren im Jahre 1560 auf dem Schlosse d'Arpinas in der terra di Lavoro im Königreiche Neapel. Sein erster Lehrer war sein Vater, ein elender Maler, der sich mit nichts als mit Malereien ex voto beschäftigte, und der seinem Sohne blos darum einiges von den Anfangsgründen der Kunst lehrte, damit er ihn in seinen Arbeiten unterstützen könne. Der Sohn entzog seinem Vater alle Augenblicke, wo er einige Freiheit fand, und verfertigte Gemälde, welche ein Zeugniß von seinen glücklichen Anlagen ablegten. Er ward in seinem dreizehnten Jahre nach Rom geschickt, und begab sich in die Dienste der Maler, um Unterhalt zu finden; von diesen erhielt er nun zwar keinen direkten Unterricht, aber er sahe sie doch wenigstens arbeiten, und suchte in Geheim ihnen nachzuahmen. Einige seiner Versuche kamen Kennern unter die Augen; man fand sie geistreich, man ließ sie den Pabst sehen, und dieser unterstützte den jungen Künstler,

um

um angemessener seine Studien zu betreiben: er ward dem Pomerancio zur Anführung übergeben. Das war freilich nicht das Mittel, seine natürliche Neigung von der Manierirung und dem Eigensinne abzulenken: aber diese Fehler waren damals gewöhnlich; er that nichts, als daß er sie erhöhete, und er gefiel. Man fand bei ihm Größe in der Zusammensetzung, Leichtigkeit in der Zeichnung, Freiheit in dem Verfahren: und man dachte jetzt nicht daran, von den Malern eine geschickte Zusammensetzung, eine korrekte Zeichnung, ein auf die Natur gegründetes Wesen zu fordern. Er hatte Geist, hatte das Talent sich geltend zu machen, die Kühnheit sich zu loben, die Ungerechtigkeit seine Nebenbuhler zu verkleinern; und er machte sein Glück. Klemens VIII., der ihn auf einen so hohen Grad liebte, daß er selbst seine Beleidigungen ertrug, machte ihn zum Ritter St. Johanns von Lateran, und auf einer Reise, welche Josepin nach Frankreich machte, erhielt er von Heinrich IV. den Orden des heil. Michaels. Aber der stolze Künstler glaubte sich noch nicht genug geehrt und belohnt, und der Sohn eines Malers ex voto von Arpinas, der ehemalige Diener der Maler in Rom, der von Fürsten aufgenommen, und zu ihrem Umgange gelassen ward, that nichts, als daß er über ihre Undankbarkeit murrte, und scheute sich nicht, sie mit Uebermuth zu behandeln. Von Gütern und Wohlstand umringt war er unfähig sie zu genießen, und wußte nichts als sich zu beklagen.

Josepin mißbrauchte seine natürliche Leichtigkeit, und berührte die Kunst blos obenhin, ohne in irgend einen ihrer Theile tiefer hineinzugehen. Er überließ sich bei seinen Zusammensetzungen dem Feuer seines Geistes, und seiner unregelmäßigen Fantasie. Ueberzeugt daß er auch ohne Modell gut genug arbeitete, zog er die Natur nie zu Rathe; wenn er die Attituden seiner Figuren übertrieb, so glaubte er ihnen Bewegung zu geben; wenn er ihre Gesichtszüge entstellte, so meinte er ihnen Ausdruck beizulegen; er prägte ihnen eine Art von Größe auf, die aber von allem Adel entblößt war. Die Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft konnte dem Feuer seines Genies gleich

seyn. Allein da er nicht mehr der zahlreichen Partei vorsitzen konnte, die er sich unter den Künstlern und Liebhabern gemacht hatte, da er sich nicht mehr selbst loben konnte, so hörte man allgemein auf, ihn zu loben. Seine Gemälde, die man bei seinen Lebzeiten gesucht hatte, wurden nach seinem Tode vernachläßigt; man wußte, daß er seinen Ruf benutzt hatte, und man ließ ihm nun selbst den nicht, den er verdienen konnte. Er starb zu Rom im Jahre 1460, in einem Alter von achtzig Jahren.

Man kann in dem königlichen Kabinette zwei Gemälde vom Josepin sehen. Das eine stellt die Diane im Bade vor, und ist in sehr schlechtem Zustande; aber man sieht noch darauf, daß es weder an Zeichnung noch an Farbe je empfehlungswerth gewesen ist. Das andre stellt eine Geburt Christi dar. Es ist in einer geistvollen, aber wenig kunstreichen Manier gezeichnet, und hat schöne Partieen in der Zusammensetzung und Farbe.

G. Sadeler hat nach diesem Maler die Geißelung und den Amor als Sieger über den Pan gestochen; und Villamene eine Allegorie der höchsten Gewalt.

76) **Bartolomeus Schidone** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Modena im Jahre 1590, war ein Schüler der Carrachi, folgte aber ihrer Manier nicht: er strebte nach der des Corregio, und erreichte sie so gut, daß seine Werke zuweilen für Gemälde dieses großen Meisters gehalten wurden. Es ist kein korrekter Zeichner; man beschuldigt ihn sogar manierirt zu seyn; aber er erwirbt seiner Inkorrektheit Verzeihung durch seine Eleganz, durch die Anmuth seiner Kopfgestalten, durch die Schönheit seines Zuges, durch die Hoheit seiner Zusammensetzungen, durch den Reiz seines Pinsels und das Verführerische seiner Farbe. Man muß jedoch wissen, daß diese liebenswürdigen Eigenschaften sich nicht in einem erhabenen Grade auf seinen Werken finden, denn sonst würde er ein Corregio seyn. Sehr gut malte er das Portrait.

Er ward sehr oft von der Arbeit durch die Leidenschaft zum Spiele abgehalten. Der Schmerz über einen beträchtlichen Verlust, den er in einer einzigen Nacht erlitt, brachte ihn im Jahre 1616 in seinem sechs und funfzigsten Jahre ins Grab.

Rob. Strange hat nach dem Schidone zween junge Knaben gestochen, deren einer Täfelchen hält. Das Kabinet des Herzogs von Orleans beschließt zwei Gemälde dieses Malers.

77) **Heinrich Van Balen** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Antwerpen im Jahre 1560. Er behauptet, sagt Hr. Descamps, unter den besten Flandrischen Malern seinen Platz; er setzte gut zusammen, und wußte seinen Figuren einen angenehmen Umriß zu geben: in seiner Zeichnung findet man Feinheit und Eleganz, und seine gute Farbe ist von den größten Meistern gelobt worden. In Landschaftsstücken ließ er sich zuweilen von Johann Breughel helfen.

Dieser Maler war anfangs Schüler von Van Oort; aber er verließ Flandern bald, um nach Italien zu gehen, wo er die Antike und die großen Meister studierte. Er hatte hier Beschäftigung genug, und kam mit einem vollendeten Rufe, und mit einem begonnenen Glückszustande in sein Vaterland zurück. Er besaß Hoheit in den Zusammensetzungen, und verschwendete gern das Nackte, welches er sich gut zu zeichnen rühmte. Seine beßren Werke lassen fast nichts, als ein wenig mehr Adel in den Kopfgestalten zu wünschen übrig. Als eines von seinen Meisterstücken betrachtet man den St. Johannes, wie er in der Wüste predigt, in der Cathedralkirche zu Antwerpen. Er starb zu Antwerpen im Jahre 1632 in einem Alter von zwei und siebzig Jahren. Er hat kleine Gemälde von einer großen Vollendung verfertigt.

78) **Leonard Corona** aus der Venetianischen Schule, war gebohren zu Murano im Jahre 1561. Er hatte seinen Vater zum Meister, der zu gleicher Zeit Miniaturmaler und Gemäldehändler war, und eine große Anzahl von schönen Werken besaß. Dieß Magazin ward dem jungen Corona nützlicher, als der väterliche Unterricht. Er hatte die Ehre bei den Malereien des Herzoglichen Pallasts mit Paul Veronese zu einem

nem Wettstreite angestellt zu werden. Sein Kolorit glich dem des Titian, seine Zeichnung hatte Wahrheit. Venedig, und die Hauptstädte des Venetianischen Staates beschäftigten seinen Pinsel um die Wette. Er starb im Jahre 1605, in einem Alter von vier und vierzig Jahren.

79) **Cornelius Cornelis** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Harlem im Jahre 1562, lernte die Anfangsgründe seiner Kunst in seinem Vaterlande, und gieng um sich zu vervollkommnen in die Schule von Antwerpen. Er malte im Großen und im Kleinen, Geschichte, Portrait, und Blumen. Das erste Gemälde, welches er bei seiner Rückkunft nach Harlem verfertigte, sicherte seinen Ruf. Es stellte die Schützengesellschaft dar, und erregte die Bewunderung des Van Mander, der bei der Aussetzung desselben in dieser Stadt war. Außer den übrigen Vollkommenheiten der Kunst ist, nach H. Descamps, besonders die Farbe daran vortreflich; die Ordnung ist schön, die Hände von einer schönen Zeichnung, die Ausdrücke edel; kurz man könnte dieß Portraits nennen, von dem Genius der Geschichte entworfen.

Cornelis verfiel nie in die Manierirung, weil er nie das Studium der Natur verließ. Er hatte in seiner Jugend die Absicht gehabt, nach Rom zu gehen, und die Antike zu studieren: um sich für die Hindernisse schadlos zu halten, welche ihn in den Niederlanden zurückgehalten hatten, suchte er sich, so viel ihm nur möglich war, Gypsabdrücke von den Meisterstücken zu verschaffen, die er im Marmor nicht hatte studieren können. Er hat zweimal die Sündfluth dargestellt, und sich diesem Sujet völlig angemessen gezeigt, welches eine große Geschicklichkeit in der Kunst das Nackte darzustellen, und es nach dem Geschlecht und Alter zu modelliren erfordert. Da die Liebhaber, und besonders die aus Flandern seine Werke begierig suchten, so sind sie schwer zu bekommen, ob er gleich eine große Anzahl davon verfertigte. Er starb im Jahre 1638, in einem Alter von sechs und siebzig Jahren.

Müller und Goltz haben viel nach diesem Meister gestochen, und ihm ihre Manier untergelegt; das ist wenigstens das

das Urtheil, welches man fällen muß, wenn es wahr ist, was Hr. Descamps behauptet, daß die Zeichnung des Cornelis nicht manierirt war. Unter den Platten von Goltz zeichnet man vier Plafonds aus; die Strafe des Tantalus, der Fall des Ikarus, der des Phaeton, die Strafe des Irion. Vom Müller hat man eine große Zusammensetzung welche das Glück vorstellt, wie es seine Wohlthaten ungleich austheilt.

80) **Franziskus Vannius** oder vielmehr **Vanni** aus der Florentinischen Schule, gebohren zu Sienna im Jahre 1563, hatte mehrere Meister in Toscana und zu Rom, und machte in der Folge eine Reise in die Lombardei, wo er die Gemälde des Correggio studierte. Die Sanftmuth seines Karakters zog ihn zu der Gattung dieses Malers hin, und es ist vielleicht mehr der Antrieb dieses Karakters, als eine bestimmte Nachahmung, daß er dem Barroccio viel glich. Weit entfernt auf das Talent oder das Glück andrer Künstler neidisch zu seyn, liebte er sie, klärte sie durch seine Rathschläge auf, und wendete oft die Bequemlichkeit, die er sich durch seine Arbeiten verschaft hatte, dazu an, die Werke zu kaufen, die sie nicht unterbringen konnten. Guido war einer von denen, mit welchen er am intimsten verbunden war, und er hatte das Vergnügen, ihm nützlich seyn zu können.

Seine Manier war zwar der des Barocci0 ähnlich, hatte aber nicht immer ihre Anmuth. Man kann selbst zuweilen Fehler der Harmonie und ganze Farben an ihm tadeln: aber in seinen bessern Werken ist seine Farbe angenehm und zärtlich. Er zeichnete gut, stellte die Extremitäten, vorzüglich die Hände, gut dar; seine Köpfe sind gut gemalt, und haben gewöhnlich einen anmuthsvollen Karakter. Sein Pinsel ist liebenswürdig, und seine Bewegung weit und leicht. In der Zusammensetzung zeigte er nicht viel Genie. Er hat in der St. Peterskirche zu Rom Simon den Zauberer gemalt, ein mit Recht gerühmtes Gemälde.

Dieser sehr schätzbare Maler verstand die Baukunst gut, und hatte ausgebreitete Kenntnisse in der Mechanik. Er starb im Jahre 1609, in seinem sechs und vierzigsten Jahre.

Aug. Carraccio hat nach dem Vanni einen sterbenden St. Franziskus gestochen; Villamene, ein Gesicht St. Bernards; Corn. Galle einen am Kreuze sterbenden Christ; Ph. Thomasius, das jüngste Gericht.

81) Johann Rottenhammer aus der teutschen Schule, gebohren zu München im Jahre 1564, empfieng in seinem Lande den Unterricht eines sehr mittelmäßigen Malers, und gieng um sich zu bilden nach Rom. Er machte sich durch kleine Gemälde auf Kupfer bekannt, und übertraf in der Folge noch die Erwartung derer, welche seine Talente in diesem Fache kannten, als er ein großes Gemälde ihren Blicken aussetzte. Der frolockende Beifall, den er erhielt, war nur ein Reiz zu neuen Bemühungen, und er gieng nach Venedig, um sich in ein tieferes Studium der Farbe einzulassen. Tintoret war der vornehmste Gegenstand seiner Nachahmung, und seine Manier ist immer von dem Geschmacke durchdrungen, den er für diesen Meister gefaßt hatte.

Er hielt sich lange Zeit zu Venedig auf, verheirathete sich daselbst, und hatte hier Beschäftigungen, für die er gut bezahlt ward, ohne sich aus der Armuth zu erheben. Der Herzog von Mantua, und der Kaiser Rudolf gaben seinem Pinsel Arbeit, und bezahlten ihn prächtig, ohne ihn zu bereichern; Er gieng in sein Vaterland zurück, ließ sich zu Augsburg nieder, und ward hier mit Hauptarbeiten überhäuft: aber immer Verschwender starb er so arm, daß seine Freunde genöthigt waren, die Kosten für sein Begräbniß zusammenzuschießen.

Er schmückte seine Zusammensetzungen gern mit reichen Nebenstücken, und verschwendete daran das Nackte, denn er rühmte sich es gut zu koloriren. Sein Geschmack verräth die teutsche Schule, vermischt mit einer Nachahmung

mung von Tintoret; seine Farbe zeugt von seinem langen Aufenthalte zu Venedig; sie ist glänzend, spielt aber ein wenig in das Grüne. Seine Zeichnung ist nicht ohne Inkorrektheit. Er suchte anmuthige Zusammensetzungen, und seine Kopfgestalten sind angenehm. Man schätzt besonders seine kleinen auf Kupfer gemalten und mit Feinheit gezognen Gemälde. Er stellte sehr gern nackte Nymphen dar, und gab den Attituden seiner Figuren eine glückliche Abwechselung, ohne die Bewegungen davon zu übertreiben: seine Werke sind im Allgemeinen von einer kostbaren Vollendung. Wenn sich Landschaft dabei befindet, so ist sie von der Hand Breughels von Velours, oder Paul Brils.

Der König hat nur ein Gemälde von diesem Maler: es stellt eine Kreuztragung vor. Man sieht von ihm zwei Gemälde im Palais Royal, alle beide auf Kupfer gemalt: den gestorbenen Christum über den Knieen der Jungfrau, und die Danae auf einem Bette liegend.

Kupferstiche nach dem Rottenhammer sind: die Jungfrau, wie sie das Jesuskind säugt, von V. Hollar; die Jungfrau und das Jesuskind, wie sie den kleinen St. Johannes liebkosen, von G. Sadeler; den in einen Hirsch verwandelten Acteon von Beauvarlet.

82) **Abraham Bloemaert** aus der holländischen Schule, war gebohren zu Gorcum, nach einigen im Jahre 1564, nach andern im Jahre 1567. Sein Vater, Baumeister, Ingenieur, und Bildner, war ein sehr schätzbarer Künstler. Er unterrichtete seinen Sohn selbst in den Anfangsgründen der Zeichenkunst, und überzeugt vielleicht, daß es hinreichend sei, diese Basis der Künste gut zu begründen, und daß es in der Folge ganz gleichgültig sei, ob man von diesem oder von jenem Meister den Pinsel führen, und die Farbe auftragen lerne, stellte er den jungen Abraham nur bei mittelmäßigen Malern an. Aber wenn auch Bloemart keinen Meister hatte, den er nachahmen konnte, so hatte er doch gute Gemälde zu kopiren, und gebildet durch diese Muster verfertigte er Arbeiten, welche zu Mu-

stern

stern ihrer Art dienen können. Er malte Geschichte, Landschaft, Thiere, und Muschelwerk, fand aber wenig Geschmack an dem Portrait, welches eine sehr genaue Aufmerksamkeit auf die Nachahmung des Modells erfordert. Seine Werke insgemein müssen gewöhnlich diese Ungeduld empfinden; man sieht, daß er die Natur weder im Nackten noch in den Bekleidungen zu Rathe zog. Er gefällt durch seine Leichtigkeit; aber man würde an ihm mehr Genauigkeit wünschen. Er hat Grazien denen man nicht widerstehen kann; aber diese Grazien würden wahrer, würden naiver seyn, wenn er sie aus der Nachahmung der Natur geschöpft hätte. Die glänzende Schönheit seines Kolorits, und seine Kenntniß im Helldunkel verschaffen der Inkorrektheit seiner Zeichnung Verzeihung. Mehr Vollkommenheit besitzt er in der Landschaft, weil diese Gattung jene große Genauigkeit nicht zuläßt. Seine Werke sind fast nur in Teutschland und in den Niederlanden bekannt. Er starb zu Utrecht im Jahre 1647. Cornelius, der letzte seiner Söhne, anfangs Maler, wie sein Vater, widmete sich in der Folge der Kupferstecherkunst, und erlangte darinnen einen großen Ruhm.

Kupferstiche nach Ab. Bloemaert sind: die den Hirten geschehene Verkündigung von Saenredam; die Anbetung der Hirten, und eine Geburt von Bolsvert; die reuige Madalena von Schwanenburg; die Kirchenväter von Corn. Bloemaert.

83) **Michel Angelo Americi**, genannt **Caravaggio** von dem Namen eines Mailändischen Schlosses, auf welchem er im Jahre 1560 gebohren war. Als der Sohn eines Maurers beschäftigte er sich für die Maler in Fresko Mörtel zu reiben, sahe die Maler oft arbeiten, und ward endlich selbst Maler. Dabei würdigte er keinen Meister, sich zu ihm zu begeben, kein Gemälde, es zu kopiren; ja er zog nicht einmal die Antike zu Rathe. Er glaubte, die Natur könnte ihm allein den beßten Unterricht ertheilen; aber er betrog sich, indem er bei ihr keine Auswahl zu treffen wußte.

Er gieng nach Venedig, und die Werke des Giorgione, die er hier sahe, machten einen überraschenden Eindruck auf ihn. Er ahmte einige Zeit die Farbe dieses Malers nach; aber da er bei seiner Rückkunft nach Rom sich durch die Nothwendigkeit, in der er sich befand, so heruntergebracht sahe, daß er einige Zeit für den Josepin arbeiten mußte, so wollte er sich an diesem Künstler rächen, und nahm eine Manier an, die der seinigen, welche damals in der Mode war, ganz entgegenstand. Josepin machte nichts nach der Natur; Caravaggio wollte die Natur bis in ihre Häßlichkeit nachahmen; Josepin hatte eine dürftige Farbe; Caravaggio wollte ihm eine überhäufte entgegenstellen. Er arbeitete in einer Werkstatt, wo er das Licht sehr hoch herableitete, und ließ die Mauern davon schwärzen, damit die Wiederscheine nicht die Schatten erweichen könnten. Mit einem Worte, um die Natur zu studieren, verurtheilte er sich, die Natur nicht in ihren gewöhnlichsten Wirkungen zu sehen, und um das Licht zu malen, fieng er es auf, und raubte ihm jene sanften Ergießungen, welche eine Folge ihrer Gesetze sind. Seine Lichter waren glänzend, und durch diese Vollkommenheit der Kunst machten seine Werke Glück; aber seine Schatten waren schwarz, hart, und ohne Wiederscheine, und dieser Fehler verbunden mit vielen andern, hat seinem Rufe viel geschadet.

Er hatte keine Bekanntschaft mit der idealischen Schönheit; er hatte selbst nicht Gefühl für die gemeine Schönheit, welche sich in wohlgewählten Mustern findet. Er malte einen Helden nach einen plumpen Lastträger; eine Jungfrau nach einer dickstämmigen Köchin. Die fehlerhafte Natur schien ihm zum Muster schön genug, weil es die Natur war. Rembrandt sagte, indem er ein Magazin von alten Heerden und Waffen vorzeigte, daß dieß seine Antiken wären: Caravage sagte, seine Modells wären auf den Straßen. Zu der Zeit, da sein Ruf am größesten war, hatte er deu Verdruß, daß einige seiner Gemälde von denen selbst ausgeschlagen wurden, welche sie bestellt hatten, weil sie zu unedel waren. Seine Figuren hatten Schönheit, wenn ihm der Zufall ein schönes

Muster

Muster dargeboten hatte. Seine Gewande haben Wahrheit, sind aber übel geworfen; er beobachtete bei den Bekleidungen seiner Figuren das Schickliche nie, und kannte weder den Adel, noch den Ausdruck, noch die Grazie. Man muß indeß gestehen, daß, wenn er oft Figuren, eine nach der andern, ohne ein Gefühl von Ordnung aufstellte, doch auch oft seine Zusammensetzungen in ihrer besondern Art pittoresk sind, daß die Wahrheit, welche in seinen Werken herrscht, etwas piquantes hat; daß, wenn er Vergnügen findet, kleine Details auszudrücken, er ihnen den Reiz der Befriedigung zu geben weiß; daß sein Wesen hoch und leicht, seine Manier bei aller ihrer Härte groß ist; daß er eine große Kenntniß von dem Lichte und den Farben hatte; daß sein Kolorit in den Lichtern oft des Titians würdig ist; und daß, wenn die Natur vielleicht nie übler gewählt ward, sie doch auch nie besser gemalt werden kann. In dem Portrait war er sehr glücklich, weil er in diesem Fache sich nicht mit dem Wählen, sondern mit dem Nachahmen zu beschäftigen hatte. Poussin sagte von diesem Maler, er sei gekommen, um die Malerei herabzusetzen.

Seiner Fehler ohngeachtet, vielleicht wohl gar durch die Bizarrerie seiner Fehler erwarb er sich einen großen Ruf, und stand mit den Carracci im Gleichgewichte. Seine Manier ward herrschende Mode; man mußte sich ihr unterziehen, um glücklich zu seyn. Valentin folgte ihr stets. Sie drang sogar bis in die Schule der Carracci, und steckte, der weisen Warnungen dieser Meister ohngeachtet, ihre Schüler an. Guerchin entsagte ihr nie; auch Guido glaubte sich einige Zeit nach ihr bilden zu müssen, er, den die Natur an eine so sanfte und angenehme Manier band.

Caravaggio war eitel, neidisch, zänkisch, und zum Umgange untauglich. Josepin war der Hauptgegenstand seines Hasses, weil die thörichte Neigung der Römer sich unter sie theilte. Caravaggio forderte ihn zum Duell heraus; aber Josepin antwortete, er möchte sich nicht mit einem Menschen schlagen, der nicht Ritter wäre. Caravaggio, aufs neue gereizt, zog sich auf eine närrische Art aus dem Handel: er sprang aus seiner Werkstatt

statt auf seinen Gegner los, und hatte statt des Degens, eine mit Farben angefüllte Borste in der Hand.

In einem Anfall von Wuth tödtete Caravaggio einen seiner jungen Freunde. Genöthigt, Rom zu verlassen, suchte er eine Freistatt zu Neapel und erhielt daselbst Arbeit. Aber er ward fast von dem Verlangen Ritter zu werden verzehrt, sei es nun um durch die dem Josepin erwiesene Ehre nicht erniedrigt zu werden, oder um sich mit ihm messen zu dürfen. Er gieng nach Maltha, in der Hoffnung, ein Kreuz des untern Ritterordens zu erhalten; einige Gemälde die er für den Großmeister machte, verschaften ihm diese Belohnung.

Ehe er aber diese Insel verließ, wollte er sich mit einem Ritter schlagen, und kam in das Gefängniß. Er entsprang, irrte einige Zeit in Sizilien herum, und gieng endlich nach Neapel, wo er angefallen ward, und einen Hieb in das Gesichte bekam. Er kam nach Rom zurück, und ward hier von Spaniern aufgehoben, welche ihn für einen Mann hielten, den sie suchten. Sie ließen ihn zwar los, als sie ihren Irrthum erkannten, da er aber genöthigt war, bei einer außerordentlichen Hitze zu Fuße zu reisen, so ward er von einem hitzigen Fieber angefallen, an welchem er im Jahre 1609 in seinem vierzigsten Jahre starb.

Dieser neidische Mann konnte sich doch nicht entbrechen bei der Ankunft des Hannibal Carraccio in Rom zu sagen: „endlich habe ich einen Maler meiner Zeit gefunden."

Das königliche Kabinet befaßt vier Gemälde vom Caravaggio. Der Tod der Jungfrau war eines von denen, welchem man den Platz nicht lassen wollte, für den es bestimmt war. Es war für die Kirche della scala bestimmt, und ist in vieler Rücksicht eins von den schönsten Werken dieses Meisters; man findet hier eine schöne Auftragung der Lichter und Schatten, und eine bewundernswürdige Stärke und Rundung: aber die Figur der Jungfrau schien nicht edel genug zu seyn; man glaubte den Körper einer ertrunkenen Frau zu sehen, und man fand das Gemälde der Majestät eines Tempels unwürdig. Das ist nicht der einzige Tadel, den man diesem Werke macht: die sitzende

tzende Frau, der hängende und mit ihren Händen bedeckte Kopf zeigt vielmehr an, daß sie keinen schönen Ausdruck von Schmerz verräth; in mehrern andern Figuren ist die Traurigkeit niedrig, anstatt natürlich zu seyn: man merkt bei der Zusammensetzung, daß sich der Verfasser in Verlegenheit befunden habe, da er eilf Figuren anzubringen hatte. Das Gebäude ist von einer großen Wirkung, und der Pinsel ist kühn; aber die Farbe ist hart, und die Schatten sind so schwarz, daß der erste Anblick widrig ist. Das Portrait Adolfs von Vignacourt, Großmeisters von Maltha, eine Arbeit, welche dem Verfasser das Kreuz des untern Ritterordens verschafte, verdient die größten Lobsprüche. Man hat sich nicht gescheut, es in Rücksicht auf Wahrheit, Stärke, und Anmuth der Farbe mit dem Titian zu vergleichen. Der Umriß der Hauptfigur ist befehlhaberisch, die Wirkung ist von der größten Kühnheit, der Kopf des Großmeisters und des Pagen sind bewundernswürdig; die Nebenstücke, z. B. der Harnisch, der Helm, der Federbusch, sind mit einer großen Kunst, und einer ausnehmenden Wahrheit bearbeitet. Das Gemälde der Zigeunerin hat in der Farbe viel Verdienst; aber es ist besonders wegen der Eitelkeit des Verfassers zu bemerken. Er stellte es den Werken Raphaels entgegen, und glaubte durch dieß Werk zu beweisen, daß es unnütze sei, die Meisterstücke dieses Künstlers und die alten Bildhauer zu studieren.

Das Portrait Adolfs von Vignacourt ist von Larmessin in Kupfer gestochen, der aber die Schönheiten davon nicht ins Licht gestellt hat. S. Vallé hat den Tod der Jungfrau gestochen; Benedict Audran die Zigeunerin. Diese Werke würden den Meisel oder den Grabstichel der durch Raphael gebildeten Kupferstecher geheischt haben.

84) Johann Lys gehört wegen seiner Geburt zu Oldenburg in die teutsche Schule, und in Rücksicht auf seine Erziehung nach Flandern, weil er der Schüler von Heinrich Goltzius war. Seine erste Manier war die seines Meisters; aber auf seinen Reisen nach Italien suchte er sich die der Venetianischen Meister eigen zu machen. Er ward zu spät gewahr, daß

er

er nicht den beßten Pfad verfolgt hatte, und empfahl seinen Schülern sehr stark das Studium der Antike, deren Bewunderer er war, indem er mit Schmerz hinzusetzte, er sei die Zeit vorübergegangen, wo er selbst den Rath hätte befolgen können, den er ihnen gäbe.

Er malte im Großen und im Kleinen, und in beiden verschiedenen Verhältnissen wurden seine Gemälde gleich gesucht. Er zeigte Geist in dem Ausdrucke, und Umrisse seiner Figuren; er gab ihnen anmuthsvolle Attituden und Bekleidungen, und gefiel wegen der Farbe und Feinheit des Pinsels. Seine Landschaft ist von großer Einsicht, und gut behandelt. Er hat oft Maskeraden, Feste, und Konzerts gemalt, und vermischte zuweilen das alte Kostume mit den Venetianischen Bekleidungen. Houbracken vergleicht ihn mit den größten Meistern. Seine Zeichnung, sagt Hr. Descamps, ist zuweilen sehr schön, seine Farbe immer lebhaft, sein Pinsel stark, und seine Zusammensetzungen voll Geist: er wäre glücklich gewesen, wenn er eine bessere Lebensart mit seinen Talenten verbunden, und nicht sein Leben unter die Völlerei und die Kunst getheilt hätte. Nachdem er lange Zeit in Flandern zugebracht hatte, gieng er nach Venedig zurück, und starb daselbst an der Pest im Jahre 1629.

J. Visscher hat nach diesem Maler die Entzückung St. Pauls gestochen.

85) **Peter Neefs** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen, hat sich in einer untern Gattung einen sehr großen Ruhm erworben. Schüler des Steenvick stellte er gothische Kirchen inwendig dar. Er wußte bald ein Grabmal, bald einen Orgelplatz vortheilhaft anzubringen, und unterbrach auf diese Art die Einfachheit der Wirkung, welche ein einziges Licht in einem regulairen Gebäude verursachen mußte, und stellte das interessant dar, was kalt zu seyn drohete. Sonach giebt es keine Gattung, welche nicht durch die schöne Kenntniß des Helldunkel einen verführerischen Reiz erhalten könnte. Er folgte anfangs der dunkeln Manier seines Meisters; aber er verfertigte in der Folge helle Gemälde, und dieß sind die geschätztesten. Seine Gemälde verbanden mit einer

guten

guten Farbe das Verdienst der Luftperspektive: ein stufenweiser Dunst entfernt hier die Gegenstände, und bemerkt den Grad ihrer Entfernung. Wenn man Figuren auf seinen Gemälden findet, so sind sie von einer fremden Hand. Man kennt weder das Jahr seiner Geburt noch das seines Todes.

86) **Adam Elzheimer** aus der deutschen Schule, gebohren zu Frankfurth im Jahre 1574, ist in Italien unter dem Namen Tedesco bekannt: es ist ein Lobspruch für ihn, wenn man sagt, daß er in diesem Theile der Künste geschätzt war. Er hatte einen Schneider zum Vater, der, da er in seinem Sohne eine starke Leidenschaft für die Malerei gewahr ward, ihn bei einem sehr geschätzten Maler anstellte, den der junge Schüler sehr bald übertraf. Da er nun weder Beispiele noch Unterricht mehr in seinem Vaterlande finden konnte, so gieng er nach Italien, und machte hier reißende Fortschritte. Er malte im Kleinen, gab seinen Werken die schönste Vollendung, und zeichnete sich durch eine treue Nachahmung der Natur aus. Er hatte ein so glückliches Gedächtniß, daß er nur in ihm nachzuforschen bedurfte, um etwas mit einer erstaunenden Präzision zu kopiren. Auf diese Art stellte er die Villa Madama aus dem Gedächtniß dar: nichts wurde vergessen, er stellte die Bäume und ihre Formen dar, und ohne sich einzig bei den Hauptmassen aufzuhalten, drückte er alles, bis auf die zufälligen Schatten aus, welche zu der Stunde die er erwählt hatte, erscheinen mußten.

Das Verdienst seiner Arbeiten besteht vorzüglich in dem guten Geschmack der Zeichnung, in der vortreflichen Ordnung der Gegenstände, in dem Geiste der Züge, in einer sorgfältigen Vollendung, einer reizenden Farbe, und der Harmonie des vollendeten Ganzen. Die Landschaft behandelte er sehr gut, und man bewundert sein Mondlicht, und die Wirkungen, die er der Nacht gab. Er hat sehr zahlreiche Nachahmer gehabt, unter denen man David Teniers den Vater, und Bamboccio anführt. Da er alles mit einer ausserordentlichen Sorgfalt, und einer unglaublichen Geduld malte, so ward ihm die Zeit nie hinlänglich vergolten, welche er auf seine Werke wendete.

Man

Man suchte sie, man bezalte sie selbst in Rücksicht auf die damalige Zeit theuer genug, und dennoch lebte der Verfasser in Armuth. Wären sie bei seinen Lebzeiten nur mit dem Viertheile von dem bezahlt worden, was sie nach seinem Tode galten, so wäre er in einem blühenden Zustande gewesen. Man kann überhaupt eine große Anzahl von Künstlern anführen, welche in Armuth geseufzt, und nach ihrem Tode das Glück der Kaufleute gemacht haben.

Elzheimer wählte sich eine Gattin, die ihm keine andre Mitgabe als Schönheit zubrachte, ihm eine große Menge Kinder gebahr, und sein Unglück vermehrte: er erhielt zwar vom Pabste Unterstützung, allein sie war nicht hinlänglich. Man setzte ihn in das Gefängniß, aus welchem er zwar durch den Kredit und das Geld seiner Freunde loskam, mit der Wiedererlangung seiner Freiheit aber nichts als eine Veränderung seines Elendes gewann. Die Schwermuth verkürzte seine Tage; er starb zu Rom im Jahre 1620, in einem Alter von sechs und funfzig Jahren.

Für sein Meisterstück hält man seine Flucht nach Egypten. Die Jungfrau hat das Jesuskind auf ihrem Schooße: St. Joseph führt den Esel, und läßt ihn über einen Bach übersetzen, der mit einer Menge verschiedener alten Gewächse geschmückt ist. Die Szene geht während der Nacht vor: der Heilige hält in der linken Hand einen angezündeten Fichtenzweig, der ihm statt der Fackel dient. In der Entfernung sieht man an dem Ufer eines Sees eine Gruppe von Hirten, die sich bei einem Feuer wärmen. Ihre Heerden weiden an dem Rande eines dicken Waldes. Der Himmel ist mit Sternen bedeckt. Ueber dem Horizonte bemerkt man die Milchstraße.

Dieß Gemälde ist von einem Edelmann aus Antwerpen, dem Pfalzgraf von Goudt in Kupfer gestochen worden. Er war Elzheimers Wohlthäter, unterstützte ihn in seinem Gefängnisse, kaufte ihm eine große Anzahl seiner Gemälde ab, und bezahlte sie ihm theurer, als die übrigen Liebhaber. Er war zu gleicher Zeit sein Schüler, und gewöhnte sich an eine Manier,

nier, die der seines Meisters fast gleich kam. Er gieng nach Eltzheimers Tode nach Utrecht zurück; hier gewann ihn ein Frauenzimmer lieb, die, um ihn zur Gegenliebe zu bewegen, ihm ein gewisses Getränke eingab; allein, wie es sich oft zugetragen hat, das Philtrum hatte keine andre Wirkung, als daß es ihm das Gedächtniß raubte, und den Verstand verrückte. Hatte er noch Intervalla, wo seine Vernunft zurückkehrte, so weihete er sie der Malerei.

In dem Kabinette des Herzogs von Orleans befinden sich zwei Gemälde von Eltzheimer. Das eine stellt eine vom Monde erleuchtete Landschaft dar: das andre, Leute, welche sich am Ufer des Meeres wärmen: die Scene geht während der Nacht vor, und ist nur durch das Feuer erleuchtet.

Dieser Maler hat selbst mehrere Platten nach seinen Zeichnungen gestochen, wovon zwo die Geschichte des Tobias vorstellen. Soutmann hat den St. Laurenzius gestochen, wie er sich zum Märtyrertode vorbereitet. Man hat auch nach eben diesem Meister mehrere Kupferstiche von W. Hollar, und von dem Grafen von Goudt.

87) **Guido Reni** oder **Guide** aus der Lombardischen Schule, war gebohren zu Bologna im Jahre 1575. Sein Vater, ein guter Musikus, bestimmte ihn für seine Kunst; aber der junge Mensch fühlte sich unwiderstehlich zu einer andern hingezogen, deren Produkte den Abwechselungen der Mode, und dem Eigensinn des Geschmacks weniger ausgesetzt sind, weil ihre Nachahmungen unmittelbarer die Natur betreffen. Er begab sich in die Schule Calvarts, und machte hier so reissende Fortschritte, daß der Meister sich begnügte, die Kopieen seines jungen Schülers oberflächlich durchzusehen, und sie sodann für Werke seiner Hand verkaufte. In seinem zwanzigsten Jahre begab er sich in die Schule von Ludwig Carraccio, dessen Ruf den Ruhm aller Bolonischen Meister vertilgte.

Es wurden Gemälde von dem Caravaggio nach Bologna gebracht, und von denen Carracci sehr strenge beurtheilt. Ludwig, vertraut mit den Grazien des Corregio, und unfähig an Aufnahmen Geschmack zu finden, denen Adel mangelte, konnte nicht

nicht nachsichtig gegen einen Mahler seyn, welcher in der Natur ausschließlich das zu suchen schien, was sie unedles umfaßt, der blos durch Kontraste, mit Schatten und Lichtern überhäuft, Bewunderung zu erregen suchte, und der in seinen Werken die düstern Schönheiten der Nacht den Reizen eines schönen Tages vorzog. Aber eine Unterredung mit dem Hannibal über das Mittel, die thörichte Bewunderung, welche Caravaggio erregte, durch eine der seinigen ganz entgegengesetzte Manier zu vertilgen, machte einen lebhaften Eindruck auf Guidos Geist, und trug viel bei, ihn zu der Wahl jener Manier zu bestimmen, welche in der Folge am standhaftesten aufgenommen worden ist.

„Wundern Sie sich nicht, sagte Hannibal, daß die Manier des Caravaggio ein so großes Glück gemacht hat; es ist „dieß blos die Wirkung jenes unglücklichen Hanges zum Neuen, welcher alle Menschen beherrscht. Glauben Sie mir, es „können sich alle die eines ähnlichen Erfolgs versichert halten, „welche die vor ihnen gebahnte Straße vermeiden. Ich weiß „ein Mittel, das, wenn es angewendet würde, dieser neuen „Façon zu malen einen schrecklichen Stoß geben, ja sie sogar „ganz in Mißcredit bringen könnte. Ich würde jenem zu kühnen und zu rauhen Kolorit die sanftesten und angenehmsten „Tinten entgegensetzen. Unser Maler schließt seine Lichter ein, „und läßt sie immer von oben herunterfallen; ich im Gegentheil würde die meinigen ausbreiten, und meine Sujets nie „anders als in freier Luft darstellen. Mit Hülfe der Schatten entzieht er sich den Schwürigkeiten der Kunst; weit entfernt, diese Schwürigkeiten zu fürchten, würde ich mich zu „zeigen bemühen, welche vortreffliche Studien ich habe. Meine Figuren, in allen ihren Partieen durch das lebhafteste „Licht erhellt, würden die größten und weisesten Untersuchungen verrathen. Mit einem Worte, so wenig Caravaggio darauf denkt, eine gute Wahl zu treffen, so sehr er sich bemüht, „die Natur so zu malen, wie er sie antrift, so sehr würde ich „darauf dringen, daß man unter dem, was die Natur am vollkommensten darbietet, eine Auswahl treffe, und daß man bei

„der Bildung eines schönen Ganzen aus verschiedenen Par„tieen, die man aufzunehmen für würdig gehalten, daß man „da den Figuren einen Adel und eine Anmuth gebe, die man „nur sehr selten, und vielleicht nie selbst in denenjenigen Mu„stern findet, die man am sorgfältigsten gewählt hat.“

Diese vom Hannibal angegebene Manier war liebenswürdig und sanft: sie stimmte also mit dem sanften und liebenswürdigen Karakter des Guido völlig überein. Er war bei diesem Vortrage gegenwärtig, er betrachtete ihn als den beßten Unterricht, den man befolgen könne, und Worte, von denen der, welcher sie hervorgebracht hatte, keinesweges alle Schlußfolgen auseinandergesetzt hatte, zeigten dem Guido den Weg, der ihn zum Ruhme führen sollte.

Er säumte nicht, diesen neuen Pfad zu betreten: aber sei es aus Eifersucht, oder der Mühe wegen welche es den Menschen kostet, das was neu ist, auch vielleicht als lobenswürdig anzuerkennen; genug, so bald er Gemälde ans Licht brachte, welche nach den Prinzipien gemacht waren, wozu ihm Hannibal die ersten Gedanken an die Hand gegeben hatte, so hatte er alle Schüler Hannibals und der übrigen Carracci zu strengen Richtern, ja selbst zu Feinden: sie tadelten mit Härte seine stolze Begierde sich auszuzeichnen, es gelang ihnen selbst, ihn mit den Meistern zu veruneinigen, und sie machten, daß er aus der Schule ausgestoßen ward.

Es mußte ihm weh thun, Ludwigs Freundschaft zu verlieren, der ihn immer mit Zärtlichkeit behandelt hatte; aber frei von seiner Verbindlichkeit durch das ungerechte Verfahren dieses Meisters scheuete er sich nicht, sich als seinen Nacheiferer zu zeigen. Das Kloster zu San Michele in Bosco war mit Arbeiten vom Ludwig erfüllt, die sogar unter seine Meisterstücke gezählt wurden; Guido malte in dem nehmlichen Kloster den St. Benedikt in der Wüste, zu dem die Nachbarn seiner Eremitage Geschenke herbeibringen. Die Zusammensetzung ist mit Mannigfaltigkeit an Alter, Geschlecht, und Kleidung bereichert. Die erstaunten Bologneser erkannten, daß Ludwig in seinem Schüler einen Rival, und vielleicht einen

Sieger

Sieger gefunden habe, und Biographen versichern, Ludwig selbst habe sich mit den übrigen Zuschauern in frolockenden Beifallsbezeugungen vereinigt. Dieß so berühmte Gemälde ist jetzt durch die Zeit verdorben. Man bewundert noch daran die Zeichnung an den Ueberbleibseln einiger Köpfe, und mehrerer andern Partieen, welche eine große Schönheit verrathen; aber die Farbe findet man ein wenig roth.

Er hatte den Muth, die Kühnheit, welche ihm sein guter Fortgang häte einflößen können, dem Verlangen aufzuopfern, neue Fortschritte zu machen, und glaubte nicht sich zu erniedrigen, wenn er sich unter die Leitung von Künstlern begäbe, welche weit unter ihm waren, um alle Verfahrungsarten in der Malerei in Fresko zu lernen. Dieses Fach hat seine ihm ganz eignen Schwürigkeiten: man muß die verschiedenen Veränderungen zu beurtheilen wissen, welche die Tinten, in dem Maaße, daß sie trocknen, leiden, und die verschiedenen Wirkungen kennen, welche sie durch ihre Vermischung hervorbringen: das ist es, was Guido von der Art Malern lernte, welche blos Praktik besaßen; er ward gewissermaßen ihr Gehülfe und ihr Schüler, und zeichnete sich bald in dieser Gattung der Malerei aus.

Er hatte Rom noch nicht gesehen, aber man kannte da einige von seinen Werken, und schätzte sie. Die Liebhaber rufsten ihn in diese Stadt; Josepin vereinigte sich mit ihrem Eifer, vielleicht um dem Caravaggio einen Rival zu erwecken; Albano, sein Schulgefährde und Freund erbot sich, ihn zu begleiten; er selbst trug Verlangen, den Hannibal wieder zu sehen, von dem er jedoch nicht eben geliebt ward, und wünschte auch selbst von der berühmten Farnesischen Gallerie zu urtheilen, von der er mit so viel Bewunderung hatte sprechen hören. Er reißte ab, und debütirte mit Gemälden, die sich noch zu St. Cecilia finden, und die Idee rechtfertigen, welche man sich von seinen Talenten gemacht hatte. Um indessen von dem Kardinal Borghese die Unternehmung des Gemäldes zu überkommen, welches die Kreuzigung des St. Petrus vorstellt, war er genöthigt, sich der herrschenden Mode zu unterwerfen, und

zu versprechen, daß er es in der Manier des Caravaggio verfertigen wolle. Er hielt Wort; aber in den Augen wahrer Kenner zeigte er sich weit über das Muster erhaben, welches er nachzuahmen würdigte, und legte in seine Zeichnung, und in die Ordnung seines Sujets einen Geschmack und einen Adel, den Caravaggio weit entfernt war zu kennen.

Das Glück, welches er zu Rom hatte, machte ihm Feinde; der hitzigste war Caravaggio; der gefährlichste Hannibal, weil seine wiederholten und zurückgehaltenen Urtheile selbst bei der Nachwelt die Talente verfolgen mußten, denen er nicht Gerechtigkeit wiederfahren ließ. Albano selbst überwarf sich mit seinem Freunde Guido, als die Stimme des Publikums ihn belehrte, daß dieser Freund über ihn sei.

Er erhielt von dem Pabste den Auftrag, seine neue Kapelle auf Monte Cavallo zu malen, und erwarb sich durch diese neue Unternehmung einen neuen Triumph. Aber er glaubte sich von dem Schatzmeister Pauls V. beleidigt, und gieng nach Bologna zurück, wo er den Bethlehemitischen Kindermord malte. Wenn er in diesem Werke, aus Furcht der Schönheit zu schaden, den Ausdruck zu sehr schonte, so verzeiht man ihm diesen Fehler, den eine so schöne Ursache erzeugte; die Liebhaber der Schönheit schenken ihm ihren Beifall. Dieß Werk vermehrte seinen Ruhm, und verdoppelte den Schmerz, den Paul V. über den Verlust dieses Künstlers empfand. Er bediente sich seines Ansehens, um ihn nach Rom zurückzurufen, und empfieng ihn nicht wie ein beleidigter Oberer, sondern wie ein nachsichtsvoller Vater. Guido malte einen Theil von dem Gewölbe der prächtigen Kapelle, welche der Pabst zu St. Maria der Aeltern aufrichten ließ; und um seinen Ruhm zu unterhalten, befolgte er bei diesem Werke eine weise Langsamkeit. So bald er es geendigt hatte, gieng er nach Bologna zurück, wo er sich mit einer so großen Anzahl von Arbeiten überhäuft sahe, daß er sich genöthigt sahe, mehr davon auszuschlagen, als anzunehmen; denn er konnte keinen Geschmack an dem Verfahren der Künstler finden, welche ihre Werke von ihren Schülern fortsetzen lassen, und sich damit begnügen, sie wieder durch-

durchzusehen. Ueberzeugt, daß alle Arbeiten, welche ein Gemälde zur Vollkommenheit bringen sollen, gleich wichtig sind, und daß ein gleicher Grad von Kenntniß beim Entwurfe und bei der Vollendung herrschen müsse, wollte er daß die Arbeit ganz von seiner Hand sei. Ohne aus seinem Vaterlande zu gehen, erfüllte er das Verlangen fremder Mächte, welche Gemälde von ihm begehrten. Bologna war es, wo er für Maria von Medicis jenes schöne Gemälde der Verkündigung verfertigte, welches die Kirche der Karmelitiner zu Paris bereichert: Bologna war es, wo er für den Herzog von Mantua jene vier Gemälde des Herkules verfertigte, welche in das königliche Kabinet gekommen sind; Bologna war es, wo er für König Philipp IV. in Spanien die Entführung der Helena verfertigte, welche nicht an diesen Fürsten gelangte, und die sich zu Paris in der Gallerie des Hotels von Toulouse befindet. Er willigte jedoch ein, sich nach Neapel zu begeben, um daselbst die Schatzkapelle mit seinem Pinsel zu verzieren: da er sich aber von dem Neide der neapolitanischen Maler bedroht sahe, welche sogar einen von seinen Schülern gefährlich angegriffen hatten, so fürchtete er sich vor dem Gefängniß, und eilte aus dieser Stadt hinweg.

Guido war als Mensch sanft und bescheiden, als Maler kühn und empfindlich, unfähig von Seiten der Großen irgend eine übermüthige Behandlung zu erdulden, weil er dadurch die Würde der Kunst verletzt glaubte. Er hätte sich zu erniedrigen geglaubt, wenn er selbst das Geld, das man ihm schuldig war, gefordert hätte; nie handelte er, bei allen seinen Unternehmungen, den Theil, der das Interesse betraf, selbst ab; er überließ dieß Geschäfte einem Dritten; aber am öftersten verfertigte er seine Arbeit, ohne über den Preiß eins zu werden, überschickte das Gemälde, ohne den Werth davon zu bestimmen, und überließ sich in diesem Falle der Billigkeit derer, die es bestellt hatten. Er ward von den Großen besucht, erwiederte aber ihre Besuche nicht; er sagte, es sei die Kunst, der sie huldigten, wenn sie in seine Werkstatt kämen, seine Person habe an ihrem Besuche keinen Theil. Er arbeitete mit bedeck-

tem

tem Haupte, selbst in Gegenwart des Pabstes, und widerstand dem Anliegen der Fürsten, die ihn in ihre Staaten ruften, aus Furcht, die Kunst möchte an ihrem Hofe in seiner Person erniedrigt werden. Uebrigens nahm er die persönlichen Lobsprüche, welche ihm gemacht wurden, mit der größten Bescheidenheit auf, und unterdrückte die Briefe der Fürsten, die Verse der Dichter, und die Schreiben der Gelehrten sorgfältig, die jedem Künstler schmeichelhaft gewesen wären, der weniger Ruhmbegierde als Eitelkeit gehabt hätte. Er hatte nur die nothwendigsten Meublen; er sagte, die, welche ihn besuchten, kämen um Gemälde, nicht um reiches Meublement zu sehen.

Er arbeitete mit Anstand, und selbst mit einer Art von Hoheit, sehr oft mit einem reichen Mantel bedeckt, den er über seinen linken Arm schlug, und immer von Schülern bedient, welche ihm eine Art von Hof machten. Er hatte mehr als zweihundert in seiner Schule, und sie stritten sich unter einander um die Ehre, ihrem Meister zu dienen.

Aber dieser so stolze Künstler ließ sich und sein Talent durch die Leidenschaft des Spieles herabwürdigen. Er wagte in einer einzigen Nacht Summen, welche das Glück der Carracci gemacht haben würden. Lange Zeit reicher, als der größte Theil von denen, welche seinem Pinsel Beschäftigung gaben, sahe er sich endlich oft in dem Falle, das Elend kennen zu lernen, und oft schickte er heimlich, um zu spielen oder zu leben, Gemälde um einen geringen Preiß zum Verkauf herum, für die er öffentlich beträchtliche Summen würde ausgeschlagen haben. Er vollendete in der Eil Gemälde, denen sein Name Käufer verschafte, die aber dieses Namens unwürdig waren, und würdigte so die Kunst herab, die ihm so lieb gewesen war, und die er so sehr geehrt hatte. Endlich fiel er, überhäuft von Schulden, und ohne weiter Unterstützung in der Börse seiner Freunde zu finden, ermattet, und von seinen Schuldnern verfolgt, in eine schwarze Melancholie, die sein Blut verdarb, und ihn im Jahre 1642, in seinem sieben und sechzigsten Jahre, durch ein bösartiges Fieber hinwegraffte. Die Italiäner sagen von ihm, „die Grazie und Schönheit hätten auf Guidos „Finger,

„Fingerspitzen gesessen, und wären von ihnen hinweg auf die „Figuren übergegangen, die er mit seinem Pinsel beseelt hätte.“ Diese Grazie giebt selbst jenen faden Werken noch einen Werth, welche er in der letzten Zeit seines Lebens, aus Mangel, von seiner unglücklichen Leidenschaft verursacht, vernachläßigte.

In dem Pallast Zampieri zu Bologna ist ein Gemälde, welches man als sein Meisterstück betrachtet; es stellt den St. Petrus dar, wie er sein Vergehen beweint, und von einem andern Apostel getröstet wird. „Alle Partieen der Kunst, sagt Hr. Cochin, „sind hier auf der höchsten Stufe anzutreffen. „Dieß Gemälde ist von einer starken und lebhaften Manier, „von großem Karakter, und mit Wahrheiten im Detail, die „auf das feinste dargestellt sind. Die Köpfe sind schön, und „von dem schönsten Ausdrucke; die Farbe davon ist wahr und „präzios; kurz es ist ein Meisterstück, es ist das vollkommen„ste Gemälde, durch die Vereinigung aller Partieen der Male„rei, welche es in Italien giebt. Es hat sich sehr gut erhal„ten.“ Wenn in diesem Lobspruche des Hrn. Cochin ein wenig von jener Uebertreibung zu finden ist, welche der Enthusiasmus einflößt, so wird man doch zugeben müssen, daß nur ein sehr schönes Gemälde einem solchen Künstler wie er, jenen Enthusiasmus einflößen könne.

Schönheit des Pinsels, Leichtigkeit der Ausführung, Geist und Richtigkeit in dem Zuge, allgemeine Uebereinstimmung, und die sanfteste Harmonie, dieß ist es, was sich in den unterscheidenden Kennzeichen des Guido vereint. Seine Zeichnung ist im allgemeinen korrekt, und die außerordentliche Genauigkeit in dem Korrekten, die man etwa daran vermissen könnte, ist durch eine bewundernswürdige Feinheit ersetzt. Es fehlt ihm oft Charakter und Festigkeit in den männlichen Figuren; aber immer ist er voll Reize in den weiblichen. Seine weiblichen Köpfe sind liebenswürdig und schön, vorzüglich die, welche aufgerichtet dargestellt sind: man sieht, daß er, um ihnen diese Schönheit zu geben, die antike Gruppe der Niobe und ihrer Kinder fleißig müsse studiert haben. Seine Jungfrauenköpfe sind von einem einfachen Adel; die der Kinder von

einer liebenswürdigen Naivetät. Er stellte gemeiniglich das Fleisch der Kinder sehr hell dar, und gab ihnen eine reizende Farbe. Er setzte die Frauen gut auf, und gab ihnen angenehme Attituden. Seine Engel gefallen durch einen Karakter, welcher wahrhaft englisch zu seyn scheint; ihre Bekleidungen scheinen ganz ätherisch. Ob man ihn gleich beschuldigt, den Ausdruck vernachläßigt zu haben, so hat er doch diesen Tadel nicht immer verdient; zuweilen hat er selbst bewundernswürdige Ausdrücke. Er hat nicht völlig die Grazie des Antiken, aber unterdessen hat er doch Grazie, und sie ist von einer Gattung, wo sie sich vielleicht um so viel mehr fühlen läßt, weil sie uns nicht zu fremd ist. Wenn er nicht den Ruf hat, bewundrungswürdig zusammengesetzt zu haben, so hat man doch von ihm sehr einsichtsvolle Zusammensetzungen. Seine Bekleidungen sind mit einem flachen Zuge behandelt, und die Falten daran gut geformt. Er hat zuweilen gebrochene Falten affektirt, und scheint sich in dieser Partie den Albert Dürer zum Muster genommen zu haben; aber dieser Fehler herrscht nicht allgemein in seinen Werken; immer sind seine Bekleidungen nett angegeben, und von einer umständlichen Ausführung. Seine Hände sind gut gezeichnet, seine Füße fein; vielleicht treibt er diese Feinheit so weit, daß er sie ein wenig kurz läßt.

Sein Karakter war mehr eine sanfte Trägheit, und eine liebenswürdige Langsamkeit, als Lebhaftigkeit und Festigkeit. Seine stille Seele war nicht gemacht, von starken Leidenschaften und von heftigen Gemüthsbewegungen bestürmt zu werden: er malte, wie er fühlte, und dieß ist die Ursache, daß er einen ihm ganz eignen Karakter hatte, der ihn weit über die erhob, welche das Talent der Nachahmung hatten, und nach gelernten Grundsätzen, nicht aber nach ihrem innern Gefühle malten.

Zuweilen fiel er in das Dürftige, indem er zu sehr dem Natürlichen nahe zu kommen, zu sehr sein Detail mit Wahrheit zu behandeln suchte.

Seine frühere Farbe war die Farbe der Carracci. Wenn er zuweilen die des Caravaggio angenommen hatte, so waren seine

seine Lichter gräulicht, seine Schatten schwarz. Er brachte eine große Wirkung hervor.

Seine spätere Farbe war hell und weit, seine Schatten sanft und gräulicht, aber im allgemeinen ins Grüne spielend; zuweilen waren sie jedoch von einer silberfarbigen Gräue, welche viel Reiz hat. Man kann behaupten, daß seine Farbe schön und frisch, seine Mitteltinten bewundernswürdig waren. Sein Kolorit begleitete die Anmuth seiner Zusammensetzungen sehr gut, und ließ alle die Feinheit seiner Zeichnung und seines Wesens lesen. „Guido, sagt der strenge Mengs, ein Maler von „einem leichten und glücklichen Talente, bildete sich einen Styl, „der zu gleicher Zeit schön, graziös, leicht und reich war. „Sein Pinsel, sagt er anderswo, elegant und leicht, würde „ihn dem Raphael an die Seite gestellt haben, wenn er bessere „Prinzipien gehabt hätte."

Der König besitzt drei und zwanzig Gemälde vom Guido. Die vier Arbeiten des Herkules sind aus der bessern Zeit dieses Malers. In dem Gemälde, welches die Verbindung der Zeichnung und der Farbe darstellt, wollte der Künstler das Beispiel mit der Lehre verbinden; die Zeichnung ist elegant und rein, die Farbe lebhaft und angenehm. Die römische Charitas würde hinreichend seyn um zu beweisen, daß Guido den Ausdruck verstanden habe. Der Kopf des Mädchens, welche ihren alten zum Hungertode in dem Gefängniß verdammten Vater säugt, verdient nicht weniger, als der der Maria von Medicis von Rubens, als ein schönes Beispiel eines aus zwei verschiedenen Gemüthsbewegungen zusammengesetzten Ausdrucks angeführt zu werden: dieß Gemälde ist aus der Zeit, wo Guido noch die Farbe des Caravaggio nachahmte, aber wo er sie nachahmte, schon als ein über den Gegenstand seiner Nachahmung erhabener Meister. Die Schatten sind weniger hart, und geben sehr künstliche Wiederscheine. Der betende St. Franziskus läßt in Rücksicht auf die Anlage der Scene, die Schönheit der Farbe, und die Korrektheit der Zeichnung nichts zu wünschen übrig. Die große und die kleine Magdalena haben das Verdienst, welches man einem Sujet zuerkennen muß, das

mit

mit dem Guido so schön harmonirt. Der Kopf des mit Dornen gekrönten Christus ist aus der bessern Zeit dieses Malers, und hat alle seine Stärke: man bewundert daran die Farbe, die Zeichnung und den Ausdruck. Die Flucht nach Egypten ist schön gezeichnet, schön drapirt, aber die Farbe fällt an mehrern Stellen ins Schwarze, und das schadet der Harmonie des Gemäldes. Die beiden Magdalenen sind mit der größten Feinheit gezeichnet, und haben die größte Anmuth im Ausdrucke: man fühlt, indem man sie bewundert, eine innre Ruhe.

Guido hat nach dem Hannibal Carraccio und nach sich selbst mehreremale mit der Radiernadel gestochen; seine Spitze ist feiner, als die des Hannibal, und hat mehr Pracht. Die vier Arbeiten des Herkules sind vom Rousselet gestochen; der betende St. Franziskus von Corn. Bloemaert: die Flucht nach Egypten von F. Poilly; eine reuige Magdalena von Strange.

88) **Roland Savery** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Courtrai im Jahre 1576. Er war anfangs Schüler bei seinem Vater, einem mittelmäßigen Maler, der aber in der Schule Johann Bols guten Unterricht empfangen, und wenigstens das Talent hatte, seine Werke mit viel Geduld und Sauberkeit zu vollenden. Er flößte seinem Sohne Geschmack für diese angenehmen Partieen seines Gewerbes ein, und führte ihn an, Landschaften, Figuren, Thiere und Insekten zu zeichnen und zu malen. Roland kam nach Frankreich, wo er von Heinrich IV. in den königlichen Gebäuden Arbeit bekam. Hierauf ward er vom Kaiser Rudolf berufen, und in dem Dienste dieses Fürsten angestellt, auf dessen Befehl er sich zwei Jahre in die Gebürge und Wälder von Tirol verbannte, wo die Natur reiche, pittoreske, und abwechselnde Prospekte darbietet. Der Künstler sammelte hier einen Schatz von Kenntnissen, welche er sein ganzes folgendes Leben hindurch in seinen Werken anbrachte, und die diese Werke so interessant machen. Man erkennt die Natur in den Lagen, die er sich wählte, man wird überrascht von den Formen seiner Bäu-

me,

me, die eben so alt scheinen, wie der Boden, der sie trägt: man folgt ihm gern in der Einbildungskraft durch die Steinklippen, die er so schön ausgedrückt hat, und von denen sich das Wasser in den vortreflichsten Cascaden herabstürzt. Seine Landschaften sind von der Bewegung dieser Wasser, und von Figuren von Menschen und Thieren beseelt, welche mit Geist gezeichnet sind. Seine Blätter gleichen denen des Paul Bril, und bilden gerundete Büsche. Seine Ideen sind groß, weil sie auf Studien sich gründen, die in einem Lande vorgenommen wurden, wo die Natur Erhabenheit hat; seine Abtheilungen sind angenehm, weil er blos die Mühe der Wahl hatte bei dem überfließenden Reichthume seines Taschenbuchs; man findet eine große Kunst in seinen Gegensätzen, weil er die Abwechselungen der Natur, und ihre immer treffenden, immer wahren Kontraste gut bemerkt hatte. Seine Werke, durch die Kupferstecherkunst übergetragen, und des Verführerischen der Farbe beraubt, enthalten doch noch einen großen Reiz, und beweisen, daß mit natürlichen Anlagen begabt, der Landschaftsmaler immer sicher seyn wird, zu gefallen, wenn er den Schauplatz seiner Studien gut wählt. Man tadelt an Savery eine bläulichte Tinte, welche in seinen Gemälden herrscht, und zuweilen Trockenheit.

Nach Rudolfs Tode kam Savery nach Holland, und ließ sich zu Utrecht nieder, wo er fortfuhr, seine Kunst zu bilden, ob ihm gleich sein Glückszustand nicht die Nothwendigkeit zu arbeiten auferlegte. Seine Morgenstunden schenkte er der Malerei, und den übrigen Theil des Tages der Freundschaft. Er starb zu Utrecht, im Jahre 1639, in einem Alter von zwei und sechzig Jahren. Die größte Anzahl seiner Werke ist zu Prag in dem kaiserlichen Pallaste. Unter seine Meisterstücke rechnet man einen St. Jeremias in der Wüste, von einer weiten Ausdehnung. Houbracken, dessen Urtheil hier von einem großen Gewichte ist, rühmt ein Gemälde von diesem Meister, welches eine schöne Gegend darstellt, in der Orpheus durch den Ton seiner Leier eine Menge Thiere hinter sich herlockt.

Giles Sadeler hat sechzehn schöne Landschaften nach Savery gestochen. Der St. Jeremias ist von If. Major gestochen worden, Schüler des Savery in der Zeichnung, des Sadeler in der Kupferstecherkunst.

89) **Paul Rubens.** Siehe, was diesen Maler betrift, in dem Abschnitt **Schule** unter der Flandrischen Schule.

90) **Matthias Rosselli** aus der Florentinischen Schule, gebohren zu Florenz im Jahre 1578. „Er fieng, sagt Lepizius, „zeitig an, den Pinsel zu führen, und legte ihn nicht „eher als bei seinem Tode weg: da er indessen fast keine an„dern Gemälde verfertigte, als die für Kirchen oder für öffent„liche Oerter bei ihm bestellt wurden, so ist außer Florenz kaum „seiner gedacht worden. Man muß zugeben, daß es eben „nicht ein Maler der ersten Klasse war; er ist manierirt, wie „der größte Theil der Meister, mit denen er lebte: seine Zeich„nung hat weder etwas großes, noch etwas schlechtes; man „kann ihn im Gegentheil tadeln, daß er zu weichlich sei, und „in das Kärge falle; seine Zusammensetzungen und seine Figu„ren sind ohne Laune, und nicht genug beseelt. Es fehlt ihm „an Feuer; ein sanfter und leutseliger Karakter hielt ihn im„mer von starken Leidenschaften entfernt, und wie hätte er das „ausdrücken können, was seine Seele nie empfunden hatte? „Dieser Fehler ohngeachtet haben seine Gemälde Anmuth, und „es sind sogar einige unter dem Namen des Civoli herumge„gangen; man betrachtet sie mit Vergnügen, und das kömmt „daher, weil die Sujets gut genommen, und sehr geschickt be„handelt sind, und weil die Köpfe, die man darauf findet, von „einer schönen Wahl sind. Was seine Farbe anbetrift, so ist „sie weder wahr, noch piquant genug; aber man findet dar„auf Uebereinstimmung und Harmonie in den Tönen; und „wenn Rosselli in Fresko malte, so konnte er sich fast immer „Glück versprechen; auch hat Niemand größere Geschicklich„keit in diesem Fache angewendet. Seine vollkommene Er„fahrung, und sein Anhalten in der Arbeit haben ihn eine „Munterkeit und eine Reinheit in seine Fresken bringen lassen, „die man selten bei denen von andern Malern sieht. Er hatte

„nie

„nie nöthig die seinigen trocken zu retuschiren; er konnte „ihrer Wirkung versichert seyn, denn Malereien in Oel sind „nicht lebhafter. Pietro von Cortona urtheilte jederzeit so da„von, wenn er in dem Kloster der Verkündigung zu Florenz „die Werke Rosellis, und unter andern das Stück betrachtete, „wo der Pabst Alexander IV. in voller Versammlung das neue „Institut der Serviten genehmigte. Und auf dieses großen „Künstlers Urtheil kann man sich hier völlig verlassen, da man „weiß, daß seine schönen Fresken in dem Pallast Pitti beim „ersten Anblick gleich einen solchen Eindruck auf den Roselli „machten, daß er, wie er sagte, in seiner Betäubung sich in „einem schönen Traume zu schlummern einbildete, so sehr schie„nen ihm diese Malereien über alles das erhaben zu seyn, was „er gemacht, über alles, was er gesehen hatte.“

„Er war ein tugendhafter Mann, und seine sanften und „einnehmenden Sitten gewannen ihm zeitig die Achtung derer, „die mit ihm in Verbindung traten. Er war ein treuer Freund, „ein liebreicher Meister, ein zärtlicher Vater, und alle die, wel„che von Noth gedrungen, Unterstützung bei ihm suchten, lern„ten die Güte seines Herzens kennen. Er ward endlich noch „das Opfer davon. Innigst vereinigt mit einer Familie die „ihn anbetete, hatte er den Kummer, mehrere ihrer Nachkom„men in kurzer Zeit unter seinen Augen umkommen zu sehen, „die er in der Malerei unterrichtet, und auf welche er große „Hoffnungen gebauet hatte. Er ward von einem schleichenden „Fieber befallen, welches ihn zu Anfange des 1560sten Jah„res, in einem Alter von zwei und achtzig Jahren ins Grab „stürzte.

„Das Gemälde im Kloster der Verkündigung, von dem „wir geredet haben, ist zu Augsburg in Kupfer gestochen, und „man kann sich nicht enthalten, bei seinem Anblick eine große „Idee von dem Verdienste des Künstlers zu fassen.“

Der König besitzt zwei Gemälde vom Roselli. Das eine stellt den David dar, mit dem Kopfe und dem Schwerdte des Goliath. „Die Zusammensetzung davon ist angenehm, die „Köpfe graziös, und die Farbe hat, ohne wahr zu seyn, Ue-

„berein-

„bereinstimmung und Harmonie in den Tönen.“ Das andre, welches den Triumph der Judith darstellt, ist von dem nehmlichen Wesen.

91) **Franziskus Albano** aus der Lombardischen Schule, war gebohren zu Bologna im Jahre 1578. Er war der Sohn eines Seidenhändlers, ward von seinem Vater anfänglich den Wissenschaften, und in der Folge der Kaufmannschaft bestimmt; aber eine unüberwindliche Neigung zog ihn zu der Malerei. Sein Vater ward ihm zeitig entrissen, und von seinem Oheim erhielt er bald die Erlaubniß, seinen Neigungen zu folgen; er ward zu dem Dionysius Calvart gebracht, der so große Schüler bildete oder wenigstens zu bilden angefangen hat. Hier fand er den Guido, einen schon sehr weit vorgerückten Schüler, den man füglich als seinen Meister ansehen kann. Beide verließen in der Folge die Schule des Calvart, um sich in die der Carracci zu begeben, und Albano attachirte sich besonders an Ludwig. Beide wurden endlich selbst Meister, und giengen zusammen nach Rom, wo sie auch oft zusammen beschäftigt waren. Endlich ward diese Verbindung durch die Eifersucht gestört: Albano konnte es nicht ertragen seinen Freund und Mitschüler sich vorgezogen zu sehen.

Schon zeichnete sich Guido durch eine ihm eigne Manier aus; Albano behielt noch die des Hannibal Carraccio bei, und begnügte sich mit dem Ruhme, ein vortreflicher Nachahmer zu seyn. Man darf sich also nicht wundern, daß ihm Hannibal den Vorzug vor seinem Nebenbuhler gegeben, und seinen Pinsel in der Farnesischen Gallerie angestellt habe. Er trug ihm auch auf nach seinen Zeichnungen die St. Jakobskirche der Spanier zu dekoriren.

Albano überkam kurze Zeit darauf die Unternehmungen von zwei großen Plafonds: dem im Pallast Verospi zu Rom, und dem im Schlosse ed Bassano. Diese beiden Werke, die größten, welche er gemacht hat, besitzen Schönheiten; aber Albanos Ruf ward weniger durch diese großen Kunstwerke, als durch jene angenehmen Sujets begründet, welche seinen Ruhm ausmachten, und ihn zu dem Range großer Meister erho-

erhoben. Er that sich besonders in den Zusammensetzungen hervor, wo er Weiber und Kinder anbringen konnte. Das Große und Schreckliche harmonirte mit seinem Karakter nicht wohl, so wenig als rauhe Schönheiten mit ihm übereinstimmten: die anmuthige Natur war der einzige Gegenstand seiner Nachahmung.

Er fühlte, daß der Maler ein Dichter sei, und daß die Lectüre der Dichter die Hauptnahrung der Maler seyn müsse. Es schmerzte ihn sehr, daß er sich nicht mit der Sprache der Dichter des alten Roms vertraut gemacht hatte; und er suchte sich deshalb durch eine desto fleißigere Lectüre der Dichter des neuern Italiens zu trösten.

Er hatte eine tiefe Achtung für den Correggio; aber seine Hochachtung gegen den Raphael gränzte nahe an Ehrfurcht. Er sprach nie den Namen dieses großen Meisters aus, ohne sein Haupt zu entblößen.

Er wollte, der Maler müsse von den kleinsten Gegenständen Rechenschaft ablegen können, die er in seinen Werken aufführte und müsse zeigen, daß er keinen ohne besondern Grund hineingebracht habe.

Er sagte, die Natur, deren treuer Nachahmer der Maler seyn müsse, sei ganz vollendet, und biete weder Striche, noch Manierirungen dar: er schätzte die Maler nicht, deren Werke ihr Hauptverdienst von dem Zuge entlehnen, wie fein und geistreich er auch seyn möchte.

Niedrige Sujets fanden seinen Beifall nicht; wollüstige konnten ihn aufbringen. Er wunderte sich, wie Handlungen, welche empören, oder Abscheu erregen würden, wenn sie öffentlich vorfielen, als Malereien in den Pallästen der Großen aufgenommen werden könnten.

Er hatte eine, besonders unter den Künstlern, sehr seltne Schaamhaftigkeit. Es war seine zwote Gattin, die ihm zum Muster weiblicher Figuren diente, und sie verkaufte ihm diesen Dienst durch ihre Hoffarth sehr theuer. Als sie zu alt war, um ihm ferner zum Gegenstande seiner Nachahmung zu dienen, und er sich genöthigt sahe, seine Zuflucht zu fremden Modellen

zu nehmen, so erlaubte er diesen nicht, mehr als die zu seiner Malerei nothwendigen Theile zu enthüllen, und da er auf seinen Gemälden immer den Wohlstand beobachtete, so hatten auch seine Modells nicht nöthig, vor ihm dem Wohlstande zu entsagen.

Er erfuhr, daß einer seiner Schüler ein Loch in den Verschlag gemacht hatte, um ein weibliches Modell zu betrachten, welches er malte; sogleich verjagte er ihn aus seiner Werkstatt.

Albano war arbeitsam, aufrichtig, uninteressirt: er ward durch seinen Bruder ins Unglück gestürzt, der ihn betrog. Mit einer zahlreichen Familie überhäuft, und noch in seinem Alter ohne Vermögen, sahe sich der Künstler genöthigt, in einem Alter, welches Ruhe verlangt, mit dem größten Fleiße zu arbeiten, und dem Rufe, den er sich erworben hatte, durch Beschleunigung und Vernachläßigung seiner Arbeiten zu schaden. Er ließ sogar seine Gemälde von seinen Schülern kopiren, sahe diese Kopieen wieder durch, und verkaufte sie als Originale, oder wenigstens als Dupla von seiner Hand. Er starb aus Schwachheit zu Bologna im Jahre 1660, in einem Alter von drei und achtzig Jahren.

Man kennt Gemälde von ihm, an denen man die Zusammensetzung lobt; aber oft setzte er auch schlecht zusammen, streute auf diese und auf jene Seite Figuren aus, ohne weder die Gegenstände noch die Lichter zu gruppiren, und versetzte sich durch diesen Fehler von Ordnung in die Unmöglichkeit, schöne Wirkungen des Helldunkels anzubringen; indessen gefiel er doch immer wegen der Grazien des Details. Bei der Zeichnung seiner weiblichen Hände und Köpfe fand sich eine bewunderuswürdige Feinheit. Seine männlichen Figuren sind zwar weniger schön, und man kann ihn füglich des Mangels an einem großen Karakter beschuldigen; allein er hat sie doch zuweilen sehr gut behandelt, hat ihnen schöne Köpfe gegeben, und sie im allgemeinen gut gezeichnet. Seine Kinderfiguren sind immer voll Reize: es waren seine eignen Kinder, an der Zahl zwölfe, nach denen er seine Studien einrichtete. Sie waren

ren

ren alle schön: seine Frau belustigte sich daran, sie bald auf ihren Armen, bald auf den Platten aufgestellt zu halten. Auch sind es die Kinder Albanos, nach denen Franziskus Flamand jene Muster von Kindern verfertigte, welche so bekannt, so geschätzt, so oft den Studien der Künstler unterworfen sind.

Albano war glücklich in seinen Attituden, und traf in den Bekleidungen immer eine gute Wahl. Man kann ihn nicht wegen seiner Kenntniß im Ausdrucke rühmen; aber man kann ihn eben so wenig eines Mangels daran beschuldigen, weil er gewöhnlich Sujets behandelte, die nur den Ausdruck einer sanften Frölichkeit heischten. Mit mehr Recht würde man ihn beschuldigen, zu oft die nehmlichen Sujets, und die nehmlichen Kopfgestalten wiederholt zu haben; man merkt zu sehr, daß er sich immer der nehmlichen Modells bediente.

Seine Farbe ist oft gilblicht, und schwach; im allgemeinen ist sie angenehm, ohne viel Munterkeit zu besitzen. Sein Pinsel ist schmeichelhaft und sanft, und man kann überhaupt sagen, daß der Karakter dieses Meisters etwas übertrieben sanft war. Es scheint, daß wenn er zuweilen auf das Helldunkel fiel, dieß mehr aus Instinkt oder durch einen glücklichen Zufall, als aus Grundsätzen geschah. Landschaften oder vielmehr geschmückte Gärten stellte er gut dar, und fand Vergnügen daran, dieselben bei seinen Gemälden zum Grunde zu legen. Wenn er sich zu Bologna aufhielt, so trug er immer Sorge, sich einen Garten vor der Stadt zu wählen. Indessen ist seine Landschaft mehr angenehm, als gelehrt, und hat nicht genug Abwechselung.

„Weniger kunstreich, sagt Hr. Cochin, als die übrigen „Schüler der Carracci, und oft selbst kalt in seinen Zusammensetzungen, weniger Kolorist, und fast ganz ohne Munterkeit in den Mitteltinten, weniger auszeichnend und weniger „geschickt in seiner Zeichnung, ist er jedoch eines ihm eignen „Talentes wegen von der Nachwelt zu eben den Range als jene Meister erhoben worden: so wahr ist es, daß eine einzige „Partie der Kunst, auf eine hohe Stufe erhoben, hinreichend „ist, sich den größten Ruhm zu erwerben. Die Reinheit und

„die Grazie in der Zeichnung, welche ihm, besonders in den „schönen Köpfen eigen ist, werden immer ein Gegenstand der „Bewunderung seyn. Wenn Guido nichts in Rücksicht auf „die Feinheit, Naivetät und Zärtlichkeit der Grazie zu wünschen „übrig läßt, so zeichnet sich Albano durch den Adel, die Weis„heit, und die Ordnung der Grazie aus. Dieß ist die wahre „Schönheit, deren Model in der Natur nicht bekannt ist, ob „sie gleich mehrere Annäherungen daran darstellt.

„Bologna ist es, wo man die schönsten Werke dieses „großen Meistens sehen kann; die welche man an andern Or„ten findet, sind größtentheils nichts als Staffeleygemählde: „man entdeckt darauf die nehmlichen Schönheiten; aber sie „sind ungleich einnehmender, wenn man sie auf Figuren von „natürlicher Größe angebracht sieht.“

In dem königlichen Kabinette sieht man fünf und zwanzig Gemählde vom Albano. Das, was wir von dem allgemeinen Karakter dieses Meisters gesagt haben, überhebt uns der Mühe, in ein Detail seiner Gemählde uns einzulassen. Man hat vier davon, welche Lepizius als ein pittoreskes Gedicht in vier Gesänge eingetheilt betrachtet: das erste stellt die Venus dar, wie sie sich von den Grazien schmücken läßt, um den Adonis zu verstricken; das zweite, ebenfalls die Venus, wie sie den Amoretten befiehlt, neue Pfeile zu ersinnen, um das Herz des Adonis zu verwunden; das dritte die Diane, die erzürnt über den Triumpf der Venus, den Schlaf der Amoretten benützt, um sie entwaffnen zu lassen; das vierte endlich, den Schlaf der Venus, oder die neue Schlinge, welche sie dem Herzen des Adonis legt. Man darf nur den Albano kennen, um von der Art zu urtheilen, wie er diese Sujets behandelt, den Reizen, die er über die Blätter verbreitete, den Grazien, die er der Venus, den Nymphen und den Amoretten gegeben habe. Nach den Kupferstichen Stephans Baudet dürfte man schlecht von diesen Gemählden urtheilen: sein Grabstichel war nicht dazu gemacht, den Pinsel des Albano nachzuahmen.

Dieser Mahler ward von seinem Genie immer zu scherzhaften Grazien hingezogen, und er wußte sie ohne Mühe und

ohne die Schicklichkeit zu beleidigen, selbst in die wichtigsten Sujets einzuführen: dieß beweißt sein Gemählde der Jungfrau und des Jesuskindes. Das göttliche Kind, welches auf den Knieen seiner Mutter liegt, bemüht sich, Blumen zu nehmen, welche ihm zween Engel in einem Porzellangefäße darbieten, unterdessen ein anderer einen Zweig von einem Baume herniederbeugt, um es der Jungfrau leicht zu machen, eine Frucht davon abzubrechen. Dieß Gemählde ist in Rücksicht auf Farbe und Schönheit der Köpfe kostbar.

92) **Franziskus Sneyders** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1579, war der Schüler des Van Balen. Er mahlte anfangs bloß Früchte, und schon da erregte er die Aufmerksamkeit derer, welche seine Werke sahen. In der Folge, da er sich in einer schwerern Gattung versuchen wollte, und sich auf das Malen der Thiere legte, übertraf er alle, die ihm in dieser Gattung vorangegangen waren, ja selbst alle die, welche ihm folgten. Rubens war der erste, der den Talenten Sneyders Beifall gab, und ihm eine Art von Ehrenbezeugung erwieß, indem er ihn einlud, auf seinen Gemälden die Thiere und die Früchte zu malen.

Man ließt in Schriften, Sneyders habe Italien sehen wollen, habe sich daselbst lange aufgehalten, sei von den Werken des Benedetto Castiglione zum Nacheifer gereizt worden, und man verdanke die Größe seines Talentes den Bemühungen, die er anwendete, den Genuesischen Maler zu übertreffen. Allein wir dürfen hier wohl mehr dem Geschichtschreiber der Flandrischen Maler, Herrn Descamps, Glauben beimessen, welcher versichert, Sneyders habe nie seine Geburtsstadt verlassen, und sei nur einmal auf einige Zeit nach Brüssel gegangen, wohin ihn der Erzherzog berufen hatte. Es ist überdieß sehr unwahrscheinlich, und wohl gar unmöglich, daß er seine Fortschritte den Werken des Benedetto zu verdanken habe, der siebzehn Jahre jünger als er war. Wollte man annehmen, daß Benedetto sich in einem Alter von 25 Jahren ausgezeichnet habe, so entspricht diese Epoche dem Jahre 1641, und man weiß,

weiß, daß Sneyders auf den Gemählden Rubens die Thiere malte, und Rubens starb im Jahre 1540. Er verfertigte auch einigemal Landschaftsgründe auf den Gemählden dieses großen Meisters. Er wußte sich in Rücksicht auf die Tinten und den Strich sowohl mit ihm zu vereinigen, daß das ganze Werk von einer und derselben Hand zu seyn schien. Rubens und Jordans erwiederten auch zuweilen seine Bemühung, und malten ihm auf seine Thiermalereien Menschenfiguren.

Ein Gemälde, welches eine Hirschjagd vorstellt, sicherte dem Sneyders seinen Ruf und sein Glück. Der König von Spanien sah dieses Werk, und wünschte von der nemlichen Hand mehrere große Sujets von Jagden und Batallien zu haben: der Herzog Albert, Statthalter in den Niederlanden machte ihn zu seinem ersten Maler. Sneyders erholte sich von den großen Unternehmungen, mit denen er überhäuft war, durch Staffeleygemälde: aber er hat keine so große Anzahl davon gemacht, daß sie sich hätten sehr ausbreiten können.

Man bewundert in den Werken dieses Malers die große und wahre Manier, mit der er die Thiere behandelte, den kühnen und sichern Zug, mit dem er sie nach ihren verschiedenen Gattungen karakterisierte, den Reichthum, die Abwechselung, die Bewegung und das Leben, womit er seine Zusammensetzungen beseelte, die Schönheit, Freiheit und Leichtigkeit seines Pinsels, und die Lebhaftigkeit und den Glanz seines Kolorits, das dem Kolorit des Rubens beigesellt zu werden verdiente. Es wäre unnütz, zu berichten, daß er mit dem nehmlichen Talente und der nehmlichen Wahrheit eine untere Gattung, wie z. B. die Früchte und das Küchengeräthe behandelte; aber man kann bemerken, daß er die Landschaft gut malte, und daß er auch in der Mahlerei von Menschenfiguren nicht ganz ungeschickt war, ob er gleich in dieser Partie oft zu geschicktern Händen seine Zuflucht genommen hat. Er hat selbst sein Porträt verfertigt. Er starb zu Antwerpen im Jahre 1657, in einem Alter von siebzig Jahren.

Unter den vier Gemälden dieses Meisters, welche sich in dem königlichen Kabinette befinden, zeichnet sich besonders eine wilde

wilde Schweinsjagd aus, von der man mehrere Kopieen hat, und ein Gemälde von Früchten und Hülsen.

Sneyders hat selbst sechzehn Blätter voll Thiere mit einer kühnen und geistreichen Spitze radirt, und man bedauert, daß er nicht mehr gestochen hat. Vorstermann hat nach diesem Meister eine Bärenhetze gestochen.

93) Jakob Cavedone aus der Lombardischen Schule war gebohren zu Sassuolo im Herzogthum Modena im Jahre 1580. Er ward sehr jung aus seinem väterlichen Hause vertrieben, und sahe sich genöthigt, seinen Unterhalt in dem Hause eines Edelmanns zu suchen, der ihn in seine Dienste nahm; hier kopierte er mit der Feder einige Gemählde seines Meisters, der seine Versuche dem Carraccio sehen ließ; Hannibal feuerte den jungen Menschen an, unterstützte ihn mit Zeichnungen, gab ihm Rathschläge, und nahm ihn endlich in seine Schule auf. Cavedone machte hier die größesten Fortschritte, gieng dann nach Venedig, um die Farbe Titians zu studieren, und versuchte Corregios sanfte Anmuth, und schöne Manier im Malen sich eigen zu machen. Hannibal bewunderte ihn bei seiner Rückkunft, und die Kenner fanden, daß er mehr Rundung, und selbst mehr Reinheit als dieser Meister hatte, und daß seine Zusammensetzungen verführerischer waren.

Cavedone war der Ruhm der Bolognischen Schule; allein das Unglück machte aus ihm einen mittelmäßigen Künstler, und sezte ihn am Ende gar noch weit unter die Mittelmäßigkeit herab. Seine Frau ward von dem Aberglauben der Zauberei beschuldigt, und diese einfältige, aber so gefährliche Beschuldigung versezte ihn in den lebhaftesten Schmerz; der Verlust seines Sohnes, der ihm durch die Pest entrissen ward, war ein zweiter Schlag, dem er nicht widerstehen konnte. Er ward krank, und erhielt zwar seine Gesundheit, aber nicht die Stärke seines Geistes wieder. Er überließ sich einer kleinlichen und abergläubischen Andacht. Wenn die alte Gewohnheit oder die Nothwendigkeit ihn zu seinen Pinseln zurückruften, so leisteten sie seiner Hand nicht mehr Gehorsam, oder vielmehr, seine Hand wurde nicht mehr von dem nemlichen Geiste geführt,

geführt, der sie zu andern Zeiten geleitet hatte. Der große Meister ward durch das Elend so herabgesezt, daß er ex voto malte, und sich nicht über diese Gattung erhaben zeigte. Er kam auf den unglücklichen Einfall, seine leztern Werke mit denen zu vergleichen, welche seinen Ruhm gemacht hatten, und diese Vergleichung reizte seinen Schmerz aufs neue; er schämte sich vor sich selbst und vor seinem Daseyn. Endlich wollte er sich lieber durch Allmosenbetteln, als durch Herabwürdigung der Kunst erniedrigen; er verließ sie, ohnerachtet er noch immer fortfuhr, sie zu verehren. Er starb zu Bologna im Jahre 1660, in einem Alter von achtzig Jahren.

Seine Zeichnung war elegant und korrekt, sein Kolorit ein wenig röthlich. Seine vorzüglichsten Werke sind zu Bologna. Man sieht hier in der Kirche de mendicanti di dentro eine Arbeit von diesem Maler, welche den St. Petronius, und einen andern Heiligen auf den Knieen vor der Jungfrau und dem Jesuskinde vorstellt, die sich in der Höhe befinden. „Dieß „Stück," sagt Herr Cochin, „ist von der größten Schönheit, „man findet hier alle Partieen der Kunst in einem vortreflichen Grade: schöne Zusammensetzung, schöne Farbe, schöne „Wahrheit, sowohl in den Köpfen als in der Ausführung der „Stoffe; einen leichten und kunstvollen Zug. Die Chronik von „Bologna sagt, Cavedone habe in diesem Gemählde nach dem „Geschmacke des Titian gestrebt; aber der untere Theil des „Gemähldes scheint vielmehr in dem Zuge, und in dem Ge„schmacke des Guido zu seyn: die Jungfrau und der obere „Theil des Gemähldes gleichen mehr dem Geschmacke des Car„raccio. Es scheint die Manieren der größten Meister zu ver„einigen: die Köpfe haben alle Schönheiten des Detail, und „die Bekleidungen sind von jener schönen Ausführung, die „man vorzüglich an dem Guido bewundert; die Schatten ha„ben alle Stärke des Caravaggio, und die Mitteltinten die Mun„terkeit der großen Venezianischen Maler. Die Gruppe der „Jungfrau ist von einem großen Karakter in der Zeichnung."

Man sieht zwei Gemählde des Cavedone in dem Palais royal; eine schlafende Venus, und eine sitzende Jungfrau, welche

welche das Jesuskind an der Brust hat, mit dem St. Stephanus und St. Ambrosius.

Giac. Giovanini hat nach diesem Meister die Seele des St. Benedicts von den Engeln gen Himmel getragen, gestochen.

94) **Josse Monper** aus der Flandrischen Schule gebohren zu Antwerpen im Jahre 1580, bildete sich eine ganz verschiedene Manier von der, welche die Maler seines Landes hatten. Da man nicht weiß, wer sein Meister war, so nimmt man an, daß er keinen andern als die Natur gehabt habe, und daß diese es sei, welche ihm eine Manier eingeflößet habe, die keiner Manier irgend eines Malers ähnlich gewesen sei, dessen Werke er habe sehen können. Die Flandrer zeichnen sich allgemein durch eine kostbare Vollendung aus: Monper im Gegentheil vollendete nichts, und beabsichtete beim Malen blos die Wirkung. Betrachtet man seine Werke in der Nähe, so biethen sie nichts als getuschte Entwürfe dar: sieht man sie in einer abgemessenen Entfernung, so haben sie die Wirkung der Natur, die er nie zu Rathe zu ziehen ermangelte. Seine Gattung war die Landschaft: er war glücklich in der Wahl seiner Stoffe, reich durch die Ausbreitung, welche er seinen Zusammensetzungen gab, kenntnißvoll in der Vertheilung der Lichter, geschickt in der Kunst der Abstufungen: aber manieriert in dem Zuge seiner Bäume, und gilblicht, in seiner allgemeinen Tinte. Er zierte seine Landschaften mit kleinen Figürchen, und überließ zuweilen dem Breughel die Sorge sie zu verfertigen. So groß auch das Verdienst dieses Künstlers war, so verursacht doch die Nachläßigkeit, welche in seinen Arbeiten herrscht, daß sie nicht gesucht werden. Das Jahr seines Todes ist unbekannt.

Corn. Vißcher hat nach ihm den Frühling gestochen: Van Panderen den Sommer; Th. Galle, die beiden andern Jahreszeiten.

95) **Johann Wildens** aus der Flandrischen Schule ist gebohren zu Antwerpen, in welchem Jahre weiß man nicht genau. Er war des Zutrauens Rubens würdig, der ihm auf

seinen

seinen Gemälden die Landschaftspartie abtrat. Dieser große Maler verschafte ihm eine Kenntniß, welche nicht zu verachten ist, nehmlich die, den Grund mit dem Sujet zu verknüpfen, ohne der Harmonie des Ganzen zu schaden, und glauben zu machen, daß alle Nebenstücke, die er auf einem Gemälde aufstellte, hier unumgänglich nothwendig wären. „Sonst," sagt Herr Descamps, „hatte er alle Talente zu seiner Gattung; „ein glückliches Genie in der Wahl der Natur, eine leichte „Ausführung, eine gute Farbe, eine große Fertigkeit in den „Himmeln, und den Fernen." Zwei große Gemälde, welche in der Kirche *des relig. Fackes* stehen, zeugen von seinem Talente.

96) **Johann van Ravestein** aus der holländischen Schule, gebohren zu Haag im Jahre 1580, that sich in dem Porträt hervor. Man weiß nicht, wer sein Meister war; man weiß bloß, daß er in seiner Gattung alle Maler in den Niederlanden übertraf, die ihm vorangegangen waren, und daß er in der Folge vielleicht blos von Vandyck und Van der Helst übertroffen ward. Man kann nicht ohne Bewunderung die drei Gemählde dieses Meisters sehen, welche in den Salons des Schützen-Schießgartens zu Haag aufgestellt sind. Das erstere, gemalt im Jahre 1616, stellt die vornehmsten Bürger der Schützengesellschaft dar. Das andre, funfzehn Fuß lang, ist von 1618: es enthält 26 Figuren von natürlicher Größe; auf dem dritten sieht man sechs Offiziere in weisser Uniform. Nicht weniger bewundert man das Gemälde auf dem Rathhause, welches die versammelten Magistratspersonen darstellt, vom Jahre 1636. „Ravestein," sagt Herr Descamps, „hatte alle „Stücke eines grossen Meisters: seine Zusammensetzungen sind „voll Feuer und Richtigkeit; er wußte angenehme und abwechselnde Lagen zu finden. Alles erscheint in Bewegung. „Er verstand die Luftperspective und die harmonische Farbenmischung sehr gut. Seine Lichter und Schatten sind künstlich „ausgebreitet. Diese leztere Kenntniß läßt sich in seinen Werken auf eine überraschende Art bemerken. Seine Farbe ist gut, „und sein Zug ist weit.

Das

Das Jahr seines Todes ist unbekannt: einige setzen es gegen das Jahr 1656.

W. Delft hat nach ihm das Porträt des Johann Buyesius Monickendam gestochen.

97) **Dominiko Zampieri**, der Dominikaner genannt, aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1581, ist noch einer von den großen Malern, welche ihren ersten Unterricht in der Schule Calvarts empfingen. Dieser Meister überraschte ihn einst bei der Kopierung einer Zeichnung von Hannibal, und behandelte ihn sehr übel; er verließ ihn deshalb, um sich unter die Disciplin der Carracci zu begeben. Er war nur erst seit kurzer Zeit hier, als sie ihren Schülern einen Zeichnungspreiß aussezten. Dominiko arbeitete wie die übrigen, ohne Ehrgeiz, ohne Hoffnung den Preis davon zu tragen, und da seine Nebenbuhler ihre Arbeiten mit großem Selbstvertrauen herzubrachten, und ihn mit verachtendem Uebergewicht ansahen, so schlich er furchtsam herbei, und wagte es kaum, die Zeichnung vorzuzeigen, die er gern verborgen hätte. Ludewig nahm sie, untersuchte sie, und erklärte den Dominiko für den Sieger. Dieser erstere Erfolg, ohne dem jungen Zöglinge eine schädliche Einbildung von sich einzuflössen, that nichts als daß er ihn zu neuen Anstrengungen aufmunterte.

Er knüpfte in der Schule ein vertrauliches Bündniß mit Albano, und machte mit ihm eine Reise nach Parma, nach Piacenza, und nach Reggio, um hier Correggios Werke zu betrachten: nach Rom aber, wohin sein Freund bald gerufen ward, folgte er ihm nicht. Zeichnungen indessen, welche Ludwig nach dem Raphael damals aufnahm, bestimmten den Dominiko, diese Reise nicht länger aufzuschieben. Er begab sich zu Rom in die Schule des Hannibal, welche die Farnesische Gallerie malte. Hannibal vertraute ihm die Malerei einiger Partieen dieser Gallerie, wozu er selbst die Kartons gemacht hatte, und erlaubte ihm sogar, in dem Gartenhause auf der Tiberseite, den Tod des Adonis in dem Augenblicke, wo Venus sich aus ihrem Wagen wirft, um ihrem unglücklichen Liebling

lung beizustehen, ganz zu verfertigen. Dominiko zeigte sich in der Erfindung und Ausführung dieses Stückes des Vertrauens seines Lehrers würdig, der nicht müde ward es zu rühmen.

Dieser laute Beifall des Meisters unterhielt die Eifersucht der Schule wider diesen jungen Schüler, der schon selbst ein geschickter Meister war. Dominiko fieng kein Gemählde an, worüber er nicht lange Zeit nachgedacht hatte; er verließ keine Partie, ohne sie vollkommen vollendet zu haben. Das Genie, welches ihn beseelte, strömte nicht in seinem Aeußern hervor, und ließ ihm sein ruhiges, und selbst kaltes und stilles Wesen. Seine Rivals stellten sich, als ob sie in ihm nur einen langsamen Geist sähen, kaum fähig durch die arbeitsamsten Bemühungen etwas hervorzubringen: sie nannten ihn den Ochsen. „Dieser „Ochse," sagte ihnen Hannibal, „wird sein Feld so fruchtbar „machen, daß er eines Tages die Malerei ernähren wird."

Als Hannibal, dessen Gesundheit mit jedem Tage abnahm, genöthigt war, den Arbeiten, welche ihm angeboten wurden, zu entsagen, so erhielt er wenigstens so viel, daß sie seinen Schülern anvertrauet wurden. Es geschah auf seine Empfehlung, daß die vom Kardinal Borghese verlangten Arbeiten in der St. Gregoriuskirche auf dem Berge Celius unter Guido und Dominiko getheilt wurden. Dieser verfertigte das berühmte Gemählde des St. Andreas, wie er vom Henker gepeitscht wird, und Carraccio erklärte, er habe den Sieg über seinen Nebenbuhler davon getragen: ein ruhmwürdiges Urtheil für den Dominiko, das aber den Guido nicht herabsetzen kann, denn man weiß ja, daß Hannibal auf ihn eifersüchtig war.

Der Beifall des großen Meisters der Lombardischen Schule, weit entfernt dem Dominiko nützlich zu seyn, that nichts, als daß er ihm eine große Menge Feinde zuzog. Er hatte Fehler; man bemühte sich sie recht ins Licht zu setzen, sie zu übertreiben, und man beobachtete ein boshaftes Stillschweigen über seine Schönheiten. Selbst unter denen, welche sich nicht von der Leidenschaft leiten ließen, ward die größte Anzahl von den Grazien Guidos angelockt, und ließ den ernstern

Schön-

Schönheiten seines Rivals nicht genug Gerechtigkeit wiederfahren.

Hannibal starb, und Dominiko von aller Hoffnung beraubt, in einer Stadt angestellt zu werden, wo seine Talente so schlecht geachtet wurden, machte Anstalt, nach Bologna zu reisen, als man ihm antrug, für die Charite das Gemälde des St. Jeremias zu verfertigen, welches das letzte Abendmal dieses sterbenden Heiligen vorstellt. Dominiko blieb, und lieferte ein Meisterstück. Poussin sezt es unter die drei schönsten Gemälde von Rom; die beiden andern waren die Verklärung vom Raphael, und die Herabnahme vom Kreuz von Daniel von Volterra. Allein Dominiko war nicht mehr, als dieß Urtheil gefällt, und von den Kennern bestätigt wurde. Er selbst empfing nicht mehr als funfzig Thaler zum Honorario für dieses bewundernswürdige Werk, unter dessen er sehen mußte, daß Guido für seine geringern Produkte einen beträchtlichen Preiß bekam. Die, welche ihm Arbeit gaben, belohnten ihn schlecht aus Unwissenheit; seine Rivals sezten ihn herab aus Bosheit, und der Preiß, den er für sein Meisterstück erhielt, war die Beschuldigung eines schändlichen Plagiats. Augustin Caraccio hatte das nemliche Sujet behandelt; Lanfranc behauptete, Dominico habe nichts gethan, als den ältern Caraccio kopiert. Er ließ das Gemälde Augustins durch Perrier, seinen Schüler in Kupfer stechen; er stellte alle Aehnlichkeiten ins Licht, welche sich in der Hauptidee beider Werke fanden, und verbarg die Hauptunterschiede, die man in den Attituden, in den Ausdrücken, und selbst in der Anordnung wahrnehmen kann. Die Richtermenge urtheilte wie Lanfranc; aber billigere Richter haben in der Folge dargethan, daß, wenn Dominiko es sich erlaubt hatte, einiges von einem seiner Meister zu entlehnen, ihm doch das zugehöre, was sein Werk zu einem Meisterstück macht.

Dieser große Maler würde den Neid zum Schweigen gebracht haben, wenn dieß anders möglich seyn könnte, als er kurze Zeit nachher in der St. Ludwigskirche der Franziskaner jene zwei berühmten Gemälde der St. Cecilia verfertigte.

Ermu-

Ermüdet von den Verfolgungen seiner Rivals und von der Ungerechtigkeit seiner Richter, zog er sich nach Bologna zurück, wo er als Maler und Baumeister angestellt ward. Er lebte ruhig und geschätzt in seiner Vaterstadt, als Gregorius XV. ihn nach Rom rief, und ihn zum Baumeister des päbstlichen Palastes ernannte. Der Kardinal von Montalte trug ihm auf, das Gewölbe zu St. Andreas della valle zu malen, und verschafte ihm eine neue Gelegenheit sich unsterblich zu machen. In dieser Kirche war es, wo Dominiko jene schönen Schwibbogen malte, die Gegenstände der Bewunderung von Italien und dem Auslande, Gegenstände der Studien aller Künstler, Meisterstücke, deren Schönheiten durch die mittelmässigsten Kopieen nicht zerstört werden können, und deren dürftige Kupferstiche sogar das Genie der geschicktesten Meister beseelen. Der Kardinal starb, ehe der Künstler das Werk vollendet hatte; schon waren die Zeichnungen der Kuppel entworfen, als der habsüchtige und neidische Lanfranc nach dieser Arbeit strebte, und sie erhielt, unter dem Vorwande, Dominiko könne eine so große Unternehmung nicht zu rechter Zeit beendigen. Aber da ihn die Richter so ganz in der Nähe mit seinem Rival vergleichen konnten, so hatte er die Erniedrigung, diesem den Sieg zu verschaffen.

Frei von den Arbeiten zu St. Andreas ward Dominiko zu einem neuen Triumphe, oder, wenn man will, der Nachwelt eine große und neue Lehre, und dem Neide eine neue Gelegenheit zum Aufbrausen zu geben, aufgefordert. Er verfertigte in der Kirche des St. Sylvester die vier ovalen Gemälde für die Kapelle des Kardinal Bandini. Sie sind allgemein bekannt durch die Kupferstiche Gerard Audrans. Das erste stellt die Esther dar, vor dem Ahasverus; das zweite die Judith, mit dem Kopfe des Holofernes; das dritte den David, wie er vor der Bundeslade auf der Harfe spielt; das vierte den Salomo, wie er mit der Bathseba auf seinem Throne sitzt. Durch die Erinnerung an die Sujets dieser Gemälde erinnert man die Kenner der Künste an eben so viel Gegenstände ihrer Bewunderung. Hätte Dominiko in seinem ganzen Leben nur diese vier

Gemäl-

Gemälde, die Schwibbogen, und das Abendmahl des St. Jeremias gemalt, welcher Künstler würde sich nach dem Raphael eines so großen Ruhmes rühmen können?

Die Intriguen und Verleumdungen seiner Nebenbuhler konnten seinen Ruf nicht hindern, sich täglich mehr auszubreiten. Die Neapolitaner baten ihn ihre Schatzkapelle zu malen: er ergab sich auf ihre Bitten; aber zu Neapel war es eben, wo ihn seine grausamsten Feinde erwarteten. Espagnolet stellte sich an ihre Spitze; er sagte, Dominiko verdiene nicht einmal den Namen eines Malers, und es gelang ihm, diesen so schätzbaren Künstler verächtlich zu machen. Dominiko flüchtete geschmäht aus Neapel hinweg, und ließ sogar seine Frau, und seine Tochter zurück, welche ihm folgen sollten. Sie wurden in Verhaft gebracht: und durch eine Art von Widerspruch, wollte man, daß der Künstler, den man doch zu schätzen aufgehört hatte, sein unternommenes Werk vollenden solle. Er mußte bei seiner Zurückkunft die Loslassung seiner Familie erkaufen. Er nahm seine Arbeiten wieder vor, aber er ward von Furcht und Mißtrauen beunruhigt, und hielt, vielleicht ohne Grund, seine Feinde für niedrig genug, um Stahl und Gift wider ihn zu dingen. Er nahm keine Speisen zu sich, die er sich nicht selbst zubereitet hatte, und dieser unschuldige und furchtsame Mann erfuhr alle die Unruhe, welche sonst die gerechte Strafe der Tyrannen ausmachen. Krankheiten des Geistes schwächen den Körper; er starb endlich zu Neapel im Jahre 1641, an Kummer oder an Gift, in einem Alter von sechzig Jahren.

Der Haß neidischer Künstler verfolgte ihn noch nach seinem Tode: es gelang ihnen, die Werke, welche die drei lezten Jahre seines Lebens beschäftigt hatten, zu vernichten, und Lanfranc war es, dem man auftrug, sie zu ersetzen. Die Nachwelt hat vielleicht durch diesen Frevel des Neides Meisterstücke verlohren, welche denen, die sie von dem nemlichen Künstler kennt, gleichen. Dieser so heftig verfolgte Künstler war ein sanftmüthiger, leutseliger, bescheidner Mann, immer verschlossen in seine Werkstatt, und ohne sich außer ihr viel mitzutheilen,

len, unfähig jemand zu beleidigen, und mit den liebenswürdigen Sitten eines unschuldigen Kindes begabt. Die Römer ehrten ihn, als er ihren Neid nicht mehr erregte; sie liessen seinen Körper nach Rom bringen, die Akademie zu St. Lukas gestattete ihm ein prächtiges Leichenbegängniß, und ließ ihm feierlich eine Leichenrede halten. Nach einem sparsamen und arbeitsamen Leben hinterließ er nicht mehr als zwanzig tausend Thaler; dieß war weniger, als Guido in einer Spielpartie verlohr.

Dieser bescheidne Künstler ward von seinem Verdienste besonders durch die Verfolgung belehrt, die es ihm zuzog. Als er die Wuth der Neapolitanischen Maler wider sich sahe, so sagte er; „es ist also doch glaublich, daß ich gut gearbeitet „habe.“ Man berichtete ihn, sie hätten einige Figuren gelobt, die er gemalt habe. „Ich fürchte sehr“ sagte er „etwas schlech„tes gemacht zu haben, das ihnen gefällt.“

Er war ganz von den Gefühlen durchdrungen, welche er darstellen wollte. Wenn er allein in seiner Werkstatt war, so hörte man ihn lachen, weinen und sich dem Eifer überlassen. Hannibal überraschte ihn einst, Wuth in den Augen, und mit drohenden Geberden. Er sahe bald, daß der Maler sich mit der Darstellung eines Soldaten beschäftigte, der dem Apostel St. Andreas drohte. Auch Poussin sagt, er kenne seit Raphael in Rücksicht auf den Ausdruck keinen größern Künstler, als Dominiko. Dieß Urtheil muß dem Urtheile des Mengs vorgezogen werden; Mengs behauptet, Dominiko habe fast keinen andern Ausdruck gekannt, als den einer naiven Furchtsamkeit, und dürfe also nur bei Figuren von Kindern zum Muster dienen. Dieser Künstler war ohnstreitig ein sehr guter Richter, und hatte sehr hohe Grundsätze: aber er ließ sich zuweilen durch die außerordentliche Strenge eben dieser Grundsätze irre führen.

Dominiko, rauh wie Raphael, ist in Rücksicht auf die Kenntniß und die Reinheit der Zeichnung bewundernswürdig. Seine Köpfe sind schön, und verbinden mit der Schönheit oft die Grazie; so sind z. B. die auf dem berühmten Gemälde der

Hei-

Heiligen Cecilia, und auf dem nicht weniger berühmten der Heiligen Agnes. Er hatte die Natur gut studiert, und sich ganz an die Formen der Antike gewöhnt. Er wußte die Gruppe des Laocoon auswendig, und konnte sie aus dem Gedächtniß zeichnen; man sagt eben dieß vom Hannibal Carraccio. Oft haben seine Gemälde wenig Wirkung, und sind mit Trockenheit ausgeführt; aber man muß sie mit dem Bleistift studieren, und sie eröffnen eine Quelle von Studien, welche das ganze Leben hindurch nützlich seyn können. Ueberdieß hatte er nicht immer diesen Fehler. Sein Gemälde des Abendmals, des St. Jeremias, welches für eins von den Meisterstücken Italiens gehalten wird, zeugt von einer bewundernswürdigen Stärke des Pinsels. Die Köpfe sind in einer großen Manier gemalt, und doch wie Porträts vollendet; ein Beweis, daß die Größe und Weitläuftigkeit der Manier die Vollendung nicht ausschliessen. Man könnte vielmehr sagen, daß wahre schöne und allgemein geschätzte Werke immer sehr erfüllt sind. Im allgemeinen sind die Zusammensetzungen des Dominiko sehr geschmückt: seine Köpfe sind schön und ausdrucksvoll, seine Zeichnung ist einfach und wahr, seine Bekleidungen kunstreich; sein Kopfputz ist von einer angenehmen Wahl, seine Draperieen bald mittelmäßig, bald vortreflich. Er war geneigt ein kaltes Wesen zu zeigen, und die Rundung zu verachläßigen: in der Fresko hatte er jedoch diese Fehler nicht; wenig Personen haben so gut in dieser Gattung gemalt, als er. Zuweilen ist selbst in seiner Oelmalerei sein Pinsel von einer großen Nettigkeit, und seine Farbe von der größten Wahrheit, wie z. B. auf seinem Gemälde der Heiligen Agnes.

Das königliche Kabinet umschließt sechzehn Gemälde von dem Dominiko. Die Vertreibung Adams und Evas aus dem irrdischen Paradiese, ist von einem großen und wahren Ausdrucke. Der Aeneas, der seinen Vater Anchises rettet, scheint aus der Zeit zu seyn, wo Dominiko noch die Manier des Ludwig Carraccio hatte. Die Zusammensetzung ist von einer grossen Gelehrsamkeit, und von einer feinen Einsicht; sie läuft einzig und allein auf den Ausdruck hinaus. Man sieht die Furcht

in den Augen und Zügen der Kreusa, den Schmerz in denen des Anchises, und die kindliche Treue auf dem Gesichte des Aeneas. Timocles vor dem Alexander ist ein Gemälde von kleinen Figuren und von einer großen Zusammensetzung; aber alle diese Zusammensetzung läuft auf den Ausdruck des Sujets hinaus; alle Figuren haben den Karakter, der ihnen zukömmt. Das ganze Werke ist so aufgenommen, wie es in den schönen Jahrhunderten der Kunst bei den Griechen hätte können aufgenommen werden. Man fühlt, daß es von einem Manne herrührt, der den Pinsel nicht eher in die Hand nahm, als bis er sein Sujet tief durchdacht hatte. Die Theatiner des Heiligen Andreas della valle rückten ihm einst vor, es sei schon über einen Monat, seitdem er Arbeiten für sie unternommen habe, und er habe noch nichts gemacht. „Ich habe mehr für euch gearbeitet," erwiederte er, „als wenn ihr mich hättet malen „sehen." Das Gemälde des Rinaldus und der Armida reizt schwach, und verspricht beim ersten Anblick wenig; aber wenn man es näher betrachtet, so findet man es des großen Meisters würdig, dessen Werk es ist, und je mehr man es untersucht, desto mehr fühlt man sich von der sanften Wollust durchdrungen, die es einflößen soll. Alle Nebenstücke tragen zu dem Ausdrucke des Hauptsujets bei. Die Harmonie, ein Gemälde von einer guten Farbe, beweiset, daß Dominiko, zuweilen ein wenig trocken, fähig war, mit einem scharfen Pinsel zu malen.

Der Märtyrertod der Heiligen Agnes von Dominiko ist von G. Audran in Kupfer gestochen worden: die beiden Gemälde der Heiligen Cecilia von N. de Poilly: das Abendmal des St. Jeremias, von Cäsar Testa. Der Aeneas und Anchises des königlichen Kabinets von Gerard Audran; die vier ovalen Gemälde der Kirche zu St. Sylvester von dem nemlichen; die Schwibbogen zu St. Andreas della valle von Aquila.

98) Johann Lanfranco, oder Lanfranc, aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Parma im Jahre 1581, war anfangs Page eines Edelmanns. Dieser sahe ihn einst auf den Wänden seiner Kammer Zeichnungen mit Kohlen machen,

chen, und da er muthmaßte, daß er wohl glückliche Anlage zur Malerei haben könnte, so brachte er ihn selbst zu dem Augustin Carraccio, der damals zu Parma arbeitete. Der junge Zögling machte reissende Fortschritte, und verband mit dem Unterrichte seines Meisters das Studium der Werke des Correggio: aber wenn er von diesem Meister jene großen Kunstwerke lernen konnte, mit denen man die Kuppeln ziert, so konnte er seinen natürlichen Anlagen zu Folge nicht auch zugleich die Grazie aufnehmen, welche den eigenthümlichen Karakter des Correggio ausmacht. Lanfranc war mehr gebohren, in Erstaunen zu setzen, und der Verwunderung zu gebieten, als zu gefallen. Das heißt aber wenig dem Corregio eigenthümliches gewahr werden, wenn man nichts weiter an ihm entdeckt, als die Schönheit der Verkürzungen, die Kunst eine große Ordnung nachzuahmen, und das Talent gut in Fresco zu malen.

Lanfranc war erst zwanzig Jahr alt, als ihm der Tod Augustins Unterricht entzog; er kam damals nach Rom um sich unter die Anführung Hannibals zu begeben, und ward von diesem geschickten Meister bei mehrern Stücken auf der Farnesischen Galerie angestellt. Er studierte zu der nemlichen Zeit den Raphael, und stach selbst die Zimmer des Vatikan mit der Radiernadel. Aber sein wilder Karakter entfernte ihn noch mehr von den Aufnahmen dieses so kunstreichen Künstlers als von der Nachahmung des Corregio. Man kann sogar nicht begreifen, wie Lanfranc von dem Verdienste dieses großen Meisters so tief getroffen werden konnte, und daß ihn nicht die Natur vielmehr zu dem Studio des Michel Angelo hinzog: sie hatte ihm einige von den Eigenschaften des kühnen florentinischen Künstlers, aber keine von denen gegeben, welche den Raphael karakterisiren.

Man kann es ihm kaum verzeihen, daß er dem Dominiko die Uebernahme der Kuppel zu St. Andreas della valle entrissen hat. Man hat Ursache zu glauben, daß das Werk des Dominiko vollkommner würde geworden seyn, ob man gleich gestehen muß, daß das von Lanfranc eines von den schönsten sei, welches Rom in dieser Gattung hat. Man merkt, daß er sei-

ne Kräfte verdoppelt hat, um gegen einen so fürchterlichen Rival zu streiten, und man empfindet selbst einiges Vergnügen, sie so nahe bei einander zu sehen, und sie vergleichen zu können. Sehr künstlich ist das Licht auf der Christusfigur gezogen, welches oben auf der Leuchte ist, und die ganze Zusammensetzung harmonisch und anmuthsvoll erleuchtet: die Kenntniß, die Kühnheit in den Verkürzungen, die schöne Zusammensetzung der Gruppen stellen ihn in dieser Partie mit dem Corregio in Vergleichung: man erstaunt, daß er sich nicht gescheut hat, den Figuren, welche dem Zuschauer am nächsten sind, dreißig Spannen im Verhältnisse zu geben, und daß er die Gegenstände, in dem Maaße, wie sie sich von dem Gesichte entfernen, mit so viel Richtigkeit abgestuft hat. Man ist überrascht, daß die Kuppel eine so ungeheure große Oefnung hat, daß sie einen so unermeßlichen Raum vom Himmel darstellt, und sich mit dem glänzenden Lichte endigt, welches sich über die Hauptfigur verbreitet. Dieß sind ohne allen Zweifel große Schönheiten: aber was für andre Schönheiten von einer andern höhern Gattung würde man nicht zu bewundern haben, wenn das Werk von Dominiko wäre, und wenn er damit sein Meisterstück gemacht hätte? Lanfranc sezt in Erstaunen, Dominiko hätte Rührung hervorgebracht: So sehr man die Arbeit des erstern bewundert, so sehr würde man die des leztern lieben.

Wir haben, da wir von dem Dominiko redeten, gesagt, Lanfranc habe nach dem Tode dieses Künstlers zu Neapel den Auftrag bekommen, die Kuppel der Schatzkapelle zu malen: man beschuldigt ihn, daß er diesem Werke eine zu dunkle Tinte gegeben habe. Er kam nach Rom zurück, wo er die Malerei der Emporkirche zu St. Karl dei Catenari unternahm. „Hier war es,“ sagt Felibian, „wo ich ihn kennen lernte, und „wo ich mehreremale das Vergnügen hatte, auf sein Gerüst „zu steigen, und ihn an diesen großen Figuren arbeiten zu se„hen, wo man in der Nähe nichts erkennen konnte, die aber „von unten erstaunende Wirkungen hervorbrachten. Damals „fing ich an zu begreifen, daß es außer der den Malern nöthi„gen Perspective, und der Kunst, verkürzte Gegenstände gut zu

„zeich-

„zeichnen, noch andre Geheimnisse in der Malerei, und eine „schwerere Wissenschaft giebt, die sich nicht durch Regeln ler„nen läßt.

„Mehr auf weiten Stücken, fährt er fort, als auf Ge„mählden von mittler Größe hat Lanfranc excelliert. Man sieht „hier, wie er sich immer bestrebt hat, den Correggio nachzuah„men, und ob er gleich in der Ausführung bei weitem nicht „mit so schöner und vollendeter Manier malte, so ist doch „nichts desto weniger viel Stärke in dem, was er gemacht hat, „und man sieht, daß er immer den Karakter und den Geschmack „seiner frühern Meister, der Carrachi beibehielt.

„Da er seinen Gemälden keine so starke Vollendung gab, „oder sie vielmehr nicht mit der Vollkommenheit malte, welche „Correggios Gemälde auszeichnet, so sind es vorzüglich grosse „Gegenstände und grosse Entfernungen, wo sein Kolorit in „grösserer Wirkung erscheint. Auch sagte er gewöhnlich, daß ihm „die Luft seine Werke malen hülfe.

„Man kann nicht behaupten, daß er immer sehr korrekt „in der Zeichnung gewesen sei, oder daß er die Leidenschaften „der Seele vollkommen ausgedrückt habe; aber er hatte eine „ganz eigne Leichtigkeit, ein großes Sujet gut zusammen zu se„tzen, und da er eine feurige Einbildungskraft besaß, so war „er auch sehr geschickt seine Ideen auszuführen. Diese große „Leichtigkeit, seine Aufnahmen hervorzubringen und auszudrü„cken, war die Ursache, daß er sich sehr oft nicht die Mühe „nahm, alle Partieen seiner Werke genug zu studieren. Auch „in seinen lezten Tagen, und während seines Aufenthalts zu „Neapel, überließ er sich mit zu viel Freiheit der blossen Arbeit „aus dem Kopfe; daher sagt man von ihm, er sei geschickt, „aber er gebe sich nicht die Mühe, alles das sehen zu lassen, „was er wisse. Er beendigte endlich das große Werk, welches „er zu St. Karl dei Catenari unternommen hatte; man ent„hüllte diese Malereien an dem Feste dieses Heiligen, den 29. „November 1647, und er starb an dem nemlichen Tage, in „einem Alter von sechs und sechzig Jahren.“

Lanfranc hatte Mangel an Ausdruck, und man kann nicht sagen, daß seine Aufnahmen tief durchdacht gewesen wären: er entwarf sein Sujet, ehe er sich die Mühe nahm darüber nachzudenken, und so wie er es nur entworfen hatte, führte er es auch aus. Er hatte die Gabe, leicht hervorzubringen, aber nicht die Geduld, geschickt hervorzubringen, und die Produkte seiner Ideen reif werden zu lassen. Er war erhaben, kühn, aber ermüdend. In den männlichen Figuren hat er die wahre Schönheit weder gesucht noch gekannt, aber er gab ihnen doch einen grossen Karakter: unglücklicher war er in den weiblichen Figuren, und ob er gleich den Correggio und Raphael studiert hatte, so hatte er doch nicht das mindeste Gefühl für die Grazie. Er ist kühn in seinem Pinsel, in seiner Zeichnung, in seiner Zusammensetzung; seine Gruppen sind gut gezogen, seine Bekleidungen bieten schöne Massen dar. Man kann nicht sagen daß er ein großer Kolorist gewesen sei; aber seine Farbe thut oft Wirkung. Er hatte oft sehr braune Schatten, nach dem Beispiele des Caravaggio; zuweilen ist jedoch seine Farbe glänzend und hell: harmonisch ist sie nicht immer. Er ist voll Feuer, und dieß ist die Ursache, warum er nicht immer ohne Inkorrektheit ist. Er hat das Schreckliche gesucht, und man tadelt ihn, daß er oft seine gigantische Kühnheit übertrieben habe. Er muß mehr von feurigen Geistern als von empfindsamen Seelen geschätzt werden. Mengs betrachtet ihn als den Erfinder der theatralischen Gattung, welche darinnen besteht, die Gegenstände auf eine solche Manier zu ordnen, welche fähig ist den Augen zu gefallen. Diese Gattung hat nachher ein grosses Glück gemacht, weil sie dem Gesicht schmeichelt, und weil man, um es zu beurtheilen, weder nachzudenken noch zu empfinden braucht.

Da Lanfranc sich nur bei den größten Machinerien in seiner Lage befand, und blos in dieser Art von Gemälden alle Stärke seines Talentes enthüllte, so darf man sich nicht versprechen, ihn nach den sechs Gemälden, welche von ihm in dem königlichen Kabinette sind, vollkommen zu beurtheilen. Indessen bemerkt man hier doch immer die Kühnheit seiner Manier,

den

den Karakter seiner Zeichnung, seine Hand, und seine Wahl in den Attituden. Das größte dieser Gemälde ist fast sieben Fuß hoch, und stellt Christum dar, wie er die heilige Jungfrau krönt. Es ist ein Duplum dieses Gemäldes an dem Altare der Kapelle Buon Giovanni in der St. Augustinkirche zu Rom; aber dieses Duplum ist ganz sicher von der Hand des Meisters. Es ist auf eine starke und lebhafte Manier behandelt; die Schatten davon sind schwarz. In dem obern Theile des Gemäldes erscheinen die beiden Figuren Christi und der Jungfrau, welche weder an Karakter, noch an Ausdruck, noch an Attitude, noch an Zeichnung schön sind. Unten stehen St. Augustin und St. Ambrosius, in dem Zustande der Anbetung und Bewunderung. Die Köpfe sind von einem großen Karakter, die Gewande weit, gut geworfen, und gut geordnet, das Wesen von eben so großer Kühnheit als Freiheit.

Dieß Gemälde ist von Baudet in Kupfer gestochen. G. Audran hat das Gemälde St. Peters von Rom gestochen, welches den St. Petrus auf dem Wasser gehend vorstellt, und der Karakter des Meisters ist auf diesem Kupferstiche gut konservirt. Die vier Engel des Ordenshauses der Jesuiten zu Neapel, sind von Roullet gestochen worden. Der Papst Paulus V. hatte dem Lanfranc aufgetragen, die Benedictinerkapelle zu St. Petrus zu dekorieren: aber er starb ehe das Werk angefangen ward. Lanfranc hatte nur die Zeichnungen gemacht, welche ein prächtiges Stück versprachen, und die von Pietro Santo Bartoli gestochen sind. Alle Sujets sind aus dem Leben des St. Petrus und St. Paulus gezogen. Man hat von dem Lanfranc einige Stiche mit der Radiernadel von ihm selbst nach seinen Zeichnungen gemacht.

99) **Simon Vouet** aus der französischen Schule, kann als der Erzvater dieser Schule betrachtet werden. Er war gebohren zu Paris im Jahre 1582, und empfing den ersten Unterricht von seinem Vater, einem mittelmäßigen Maler. Er reisete funfzehn Jahre in den Hauptstädten Italiens herum, und machte sich so in Rom berühmt, daß er den Auftrag bekam, ein Gemälde in einer von den Kapellen in der grossen St.

Peters.

Peterskirche zu verfertigen. Er genoß von der Zeit an einen Gehalt von König Ludwig XIII. in Frankreich, der ihn im Jahre 1627 zurückrufte, und ihm die Stelle seines ersten Malers ertheilte. Außer einer großen Zahl von Plafonds, Gallerien, und Zimmern, die er mit seinen Werken zierte, entwarf er auch Zeichnungen für Tapezereien, und eine grosse Menge von Porträts in Pastel. Der König wünschte von ihm in dieser Gattung malen zu lernen, und hatte dabei viel Glück. Da er beträchtliche Arbeiten überkam, so hatte er eine grosse Anzahl von Schülern, welches die grossen Meister der französischen Schule wurden. Es ist hinlänglich, unter ihnen den Le Brün, Le Sueur, Mignard, und Dufresnoy zu nennen, welcher die lateinischen Musen zwang, der Malerei Unterricht zu geben.

Vouet kam anfangs in seiner Manier dem Valentin nahe, und hat in diesem Geschmacke Gemälde von einer grossen Stärke verfertigt; aber da er mit Arbeiten überhäuft ward, so bildete er sich eine geschwindere Manier. Siehe das, was diesen Künstler betrift in dem Abschnitt Schule, unter der Französische Schule. Diese Manier trügt durch den Karakter der Leichtigkeit, und durch eine gewisse Großheit, aber man fühlt, daß sie sich blos auf die Praktik gründet, und auf einen willkührlichen Vertrag, welcher der Natur nicht treu bleibt. Seine Zeichnung, ohne eben sehr fehlerhaft zu seyn, ist inkorrekt, und schmeckt nach Manierirung. Seine Köpfe, welche sich unter einander gleichen, sind meistens im Profil dargestellt, seine Finger sind zu spitzig. Noch tadelt man an ihm, daß er wenig Genie für die Erfindung, wenig Wahl in der Anlage, wenig Geschmack in der Ordnung, wenig Einsicht in dem Helldunkel gehabt habe. Seine Fehler wurden in gewisser Rücksicht durch die Munterkeit seiner Tinten und durch die Schönheit seines Pinsels ergänzt. Er hat mehr Ruhm von seinen Schülern als von seinen Werken eingeärndet. Er starb zu Paris im Jahre 1641, in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

Man

Man kann viele seiner Werke in den vornehmen Häusern, und in mehreren Kirchen zu Paris sehen. Eins seiner guten Gemälde zeigt sich auf den Sälen der königlichen Maleracademie. Er hat das Gemälde des Hochaltars zu St. Eustathius, St. Nicolas des Champs und zu St. Merry verfertigt; vorzüglich aber ist das Gemälde des St. Franziskus von Paule zu bemerken, in der Kapelle, welche diesem Heiligen bei den Minimern auf dem königlichen Platze geweiht ist. Mich. Dorigny sein Schwiegersohn, hat viel nach ihm gestochen, und diese Kupferstiche sind eben nicht rar.

100) **Kaspar de Crayer** aus der Flandrischen Schule gebohren zu Antwerpen im Jahre 1582, hatte nur einen mittelmäßigen Maler zum Meister, den er sehr bald übertreffen konnte. Er wählte sich die Natur und die schönsten Gemälde zu Führerinnen, und bewieß, daß glückliche Anlagen und Studien viel andre Hülfsmittel ersetzen können. Allein wenn Crayer ein sehr geschickter Maler ward, ohne berühmte Schulen besucht, und ohne Italien gesehen zu haben, so ist damit noch nicht ausgemacht, daß er nicht noch geschickter würde geworden seyn, wenn er die Hülfsmittel gehabt hätte, welche ihm fehlten. Grosse Meister, grosse Beispiele, grosse Rivals machen freilich keine ausgezeichneten Künstler, aber sie treiben sie doch an, alle ihre natürlichen Fähigkeiten zu enthüllen.

Crayer ward mit einem starken Gehalte an den Hof zu Brüssel gerufen, und von dem Könige von Spanien sehr prächtig besoldet: aber eine noch viel schmeichelhaftere Belohnung für einen Künstler war der Besuch, welchen ihm Rubens machte, und die Worte, die er zu ihm sagte: „**Gewiß, Crayer,** „**niemand wird Sie übertreffen können.**“

Wenn Crayer blos Ehre und Glück verlangt hätte, so würde er Brüssel nicht verlassen haben; aber er liebte einzig die den Künsten nöthige Ruhe, und der Bitten und Versprechungen des Hofes ohnerachtet, machte er sich von dem glänzenden Amte los, mit dem er ihn bekleidet hatte, und wählte Gand zu seinem Zufluchtsorte. Er hat eine große Anzahl von Altären in den Kirchen dieser Stadt mit seinen Gemälden dekorirt, und behielt

behielt noch Zeit für die meisten Flandrischen und Brabantischen Städte zu arbeiten. Er gönnte sich kaum einige Ruhe, selbst in einem sehr hohen Alter, und die Gesundheit, die er bis auf seine lezten Augenblicke genoß, beweißt, daß anhaltende Arbeit, verbunden mit einer regelmäßigen Lebensart, Menschen von guter Konstitution nie zerstört.

Man hat sich nicht gescheut, den Crayer mit den geschicktesten Malern der Flandrischen Schule zu vergleichen. Wenn er weniger Feuer hatte als Rubens, so hatte er mehr Korrektheit in der Zeichnung; in Rücksicht auf die Farbe konnte er sich an der Seite dieses grossen Malers erhalten, und in dem schönen Gusse der Tinten übertraf er ihn noch. Einsichtsvoll wie die Alten, die er jedoch nicht hatte studieren können, fand er Vergnügen daran, seine Gemälde mit einer kleinen Anzahl von Figuren zusamenzusetzen, und machte es sich zum Gesetz, alle überflüßige Details zu verwerfen, indem er sich blos an große Partien machte, die er mit Sorfalt vollendete. Er verstand die Kunst, seine Figuren wohl zu gruppiren, und sie mit Einfachheit zu bekleiden; ja er hatte die noch viel größere Kunst inne, ihnen den Ausdruck zu geben, der allein das Sujet darstellt, welches alle übrige Partieen der Kunst blos anzeigen. Feiner als Rubens gleicht er mehr seinem Freunde Vandyck, und man hat Mühe von den Gemählden dieses liebenswürdigen Meisters die seinigen zu unterscheiden. War er fein in historischen Sujets, so war er es auch in dem Porträt. Er starb zu Gand im Jahre 1669, in einem Alter von sieben und achtzig Jahren, und hinterließ ein Gemälde, welches ihn der Tod zu vollenden nicht vergönnt hatte, und welches beweiset, daß er in einem hohen Alter die Stärke der blühenden Jahre beibehalten hatte.

Corn. Galle hat nach Crayer eine Auferstehung, und Van Schuppen eine Heilige Familie gestochen.

101) **Franz Hals** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Mecheln im Jahre 1584, ein Porträtmaler, ward vom Vandyck übertroffen, hat aber sonst wenige seines gleichen. Er faßte die Aehnlichkeiten vollkommen, und hatte eine

schöne

schöne Manier zu malen. Er legte die größte Prezision in seine Entwürfe; es waren dieß anfangs sklavische Studien der Natur: aber er kam in der Folge von dieser Manier durch kühne Züge zurück, welche alle Mühe bei seinen erstern Arbeiten verbargen, und gab seinen Werken eine große Stärke und einen lebhaften Ausdruck. Vandyk kannte keinen Maler, der mehr Meister seines Pinsels gewesen wäre; aber er bedauerte nur, daß es ihm nicht gelungen war, seinen Farben mehr Anmuth zu geben.

Man sieht, sagt Herr Descamps, in dem Mailspielhause zu Delft ein Gemälde, welches die Vornehmsten der Mailspielgesellschaft in natürlicher Grösse darstellt; über jede Figur ist Leben verbreitet.

Hals würde vielleicht keine Rivals unter seinen Zeitgenossen gehabt haben, wenn er nicht in das Laster des Trunkes verfallen wäre; aber er brachte mehr Zeit in den Wirthshäusern als in seiner Werkstatt zu, und gieng nicht eher wieder zu seinen Pinseln, als bis ihn der äußerste Mangel dazu nöthigte. Und doch lebte er, trotz seiner schlechten Lebensart, nnd seines Elends acht und siebzig Jahre. Er starb im Jahre 1666. Er hatte einen Bruder, der sich Thierry Hals nennte, und der mit gutem Erfolg Gesellschaften und Thiere im kleinen malte.

102) **Wilhelm Nieulant** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1584, Schüler des Savary, reisete mit Paul Bril nach Italien, dessen Manier er einige Zeit lang nachahmte; da er sich aber in Amsterdam niederließ, so bildete er sich selbst eine, die ihm eigen war. Er hatte zu Rom die Denkmäler des Alterthums studiert, und wählte zu Sejets seiner Gemählde Ruinen, Bäder, Grabmäler, und Triumfbogen. Er ist in dieser Gattung sehr schätzbar. Er verdient auch einen Platz unter den Kupferstechern mit dem Grabstichel und mit der Radiernadel, und selbst unter den Dichtern. Er starb zu Amsterdam im Jahre 1635, in einem Alter von ein und funfzig Jahren.

103)

103) **Cornelius Poelenburg** aus der holländischen Schule gebohren zu Utrecht im Jahre 1586, war in seiner Vaterstadt der Schüler Abraham Bloemärts; aber er begab sich zeitig nach Rom, wo er sich an die Manier Adam Eltzheimers gewöhnte. Er machte sich auch an das Studium der Werke Raphaels, ohne daß es ihm jemals gelang, korrekt zeichnen zu lernen. Er bildete sich endlich eine ihm eigne Gattung, und schränkte sich darauf ein, die Natur im kleinen darzustellen; wenn er zu grossen Proportionen übergehen wollte, so hatte er nicht den nehmlichen Erfolg.

„Seine Manier," sagt Herr Descamps, „ist angenehm „und leicht. In alle dem, was er gemalt hat, ist die Natur „dargestellt: alles ist darauf weit, und mit wenig Arbeit ge„macht. Seine Massen sind groß; er sahe seine Werke gern „gleich wieder durch, sobald sie nur verfertigt waren. Eine „leichte Arbeit vollendete sie; er wußte angenehme Fernen zu „wählen, die er mit Gebäuden schmückte, welche in der Gegend „um Rom lagen. Er verstand sich gut auf das Helldunkel, „und gab den Gegenständen, welche er auf das Vordertheil „stellte, Gründe, welche ihre Harmonie unterstützten. Seine „kleinen Figuren, die er oft nackt zeichnete, sind gut kolorirt; „er malte besonders gern Frauenzimmer. Sein Zug ist voll „Geist; aber es fehlt ihm die Feinheit in der Zeichnung, die „er in dem Pinsel hatte."

Seines Mangels an Reinheit ohngeachtet, wußte er in Rom und zu Florenz zu gefallen, und er sahe hier seine Werke von Liebhabern und Fürsten gesucht: aber die Belohnungen die sie seinen Talenten gestatteten, konnten nicht sein Vaterland bei ihm in Vergessenheit bringen. Er kam zurück, um des Ruhms, den er verdiente, und der Achtung Rubens zu geniessen. Dieser grosse Maler schmückte sein Kabinet mit Gemälden von Poelenburg.

Da wir schon angeführt haben, wie sehr ihn der größte Flandrische Maler schätzte, so ist es fast überflüßig, noch hinzuzusetzen, daß er von dem unglücklichen Karl I. nach England gerufen ward. Das Glück bot sich ihm in diesem Königreiche

dar;

bar; aber er säumte nicht in seinem Lande jenen ruhigen Mittelstand zu suchen, welchen ihm seine Arbeiten verschaften. Er verließ den Pinsel nicht eher als bei seinem Tode, der im Jahre 1660 in seinem vier und siebzigsten Jahre erfolgte. Er hat mit viel Erfolg mit der Radiernadel gestochen: aber die Platten haben sich verlohren, und es ist schwerer, sich Kupferstiche von ihm zu verschaffen, als Gemälde.

104) Franz Gessi aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1558, aus einer edlen Familie, ward anfangs zu dem Studio der Wissenschaften angehalten, machte aber hier gar keine Fortschritte. In der Schule des Guido angestellt ward er bald fähig seinen Meister in seinen großen Arbeiten zu unterstützen. Er erwarb sich ein sehr schätzbares Talent; aber dieß Talent hatte er nicht sowohl sich selbst, als der Leichtigkeit im Nachahmen zu verdanken. Wenn seine Werke, mit dem Verdienste, das sie übrigens haben, einen ihrem Verfasser eignen Karakter verbunden hätten, so würden sie ihm einen ausgezeichneten Rang unter den Künstlern verschaft haben; aber man sieht sehr gut, daß er sich sclavisch an die Züge seines Meisters gehalten, und nicht einen Schritt von sich selbst thun können. Seine Gemälde sind in dem Geschmacke des Guido; aber sie sind es zu sehr; es sind vielmehr Abdrücke, als Originalaufnahmen zu nennen. Man sagt, er sei selten mit sich selbst zufrieden gewesen, und habe oft seine Gemälde dadurch verdorben, daß er sie habe verändern wollen. Dieß ist nicht der Karakter eines strengen Genies, welches über das nachdenkt, was es gemacht hat, und sich nicht anders genug thun kann, als durch völlige Annäherung an die Idee, die es aufgenommen hat; es ist die Schwäche eines eingeschränkten Geistes, welcher Ideen sucht und nicht finden kann, und der, da er weder das Gute noch das Schlechte genau kennt, leicht eins mit dem andern verwechselt. Unterdessen gefallen die guten Gemälde des Gessi wegen ihrer großen Aehnlichkeit mit den Gemälden des Guido. Er starb zu Bologna im Jahre 1620, in einem Alter von zwei und dreißig Jahren.

105) Die

105) **Die Breughel**, Maler aus der Flandrischen Schule. Wir haben die Epoche gewählt, in der sich Johann, der Berühmteste unter den Breugheln auszeichnete, um von seinem Vater und Bruder zu reden.

Peter Breughel, der Alte, oder der **Possenreißer** genannt, war gebohren gegen das Jahr 1510, nahe bei Breda in dem Dorfe Breughel, von dem er auch seinen Namen bekam; seinen Familiennamen weiß man nicht; sein Vater soll ein Bauer gewesen seyn. Er reisete nach Frankreich und Italien, und beschäftigte sich in dieser letztern Gegend, und auf den Alpen von Tirol mit den Studien der pittoreskesten Prospekte, mit denen er in der Folge seine Gemälde bereicherte. Er ließ sich anfangs zu Antwerpen in der Folge aber zu Brüssel nieder.

Er kleidete sich am liebsten als ein Landmann, und mischte sich gern unter die ländlichen Feste: er beseelte sie durch seine Frölichkeit, welche ihm den Zunamen der **Possenreißer** verschafte: aber eben da, wenn er sich ganz der Freude zu überlassen schien, eben da war er mit seiner Kunst beschäftigt, und seine Vergnügungen waren Studien. Er beobachtete die Kleidungen, die Gesichtszüge, die Ausdrücke, die Attituden, die Handlungen, die Tänze, und dieß alles waren Reichthümer, die er in seine Gemälde brachte. Wenn er auch zuweilen historische Sujets behandelt hat, so stellte er doch gewöhnlicher Bauerhochzeitentänze, Anfälle von Schweinen u. s. f. dar. Er würde in Rücksicht auf diese aus dem gemeinen Leben gezogenen Sujets den Preiß in seiner Kunst davon getragen haben, wenn er nicht in der Folge vom Teniers wäre übertroffen worden. „Seine Zusammensetzungen, sagt Hr. Descamps, sind gut verbreitet, seine „Zeichnung korrekt, seine Bekleidungen gut gewählt, die „Köpfe und Hände geistreich geformt.“ Er hatte das Verdienst, welches die Flandrische und Holländische Schule karakterisirt, naive Nachahmungen der Natur darzustellen. Das Jahr seines Todes ist unbekannt. Er verließ noch

in

in zartem Alter zween Söhne, welche sich einen Namen in der Malerei gemacht haben; Johann und Peter.

De Gheyn hat nach Breughel den ältern eine Landschaft mit Ruinen im Hintergrunde geziert, Cock eine Cascade von Tivoli, und das Laboratorium eines Alchimisten, und L. Vorstermann einen Bauernzank gestochen.

Johann Breughel war nach Hrn. Descamps zu Brüssel gegen das Jahr 1589 gebohren. Man nennte ihn Breughel de Velours weil er sich gern reich kleidete, und im Winter gewöhnlich sammtne Kleider trug, welches damals ein sehr auffallender Luxus war. Er beschäftigte sich anfangs mit Malereien von Blumen und Früchten, und erwarb sich nach einem langen Aufenthalte zu Coelln einen großen Ruf in diesem Fache. Zu Rom aber studierte er die schönen Landschaften der umliegenden vortreflichen Gegend, verband damit das Studium der Menschenfigur, und der Thiere, und malte nunmehr Blumen und Früchte nur als Nebenstücke. Seine Werke wurden in Italien gesucht; sie wurden nach Flandern gebracht, wo er hingieng, um sich daselbst niederzulassen; ja sie breiteten sich in ganz Europa aus. Als Landschaftsmaler half er dem Rubens, und verfertigte mehreremale die Gründe zu seinen Gemälden: als Figurenmaler unterstützte er den Steenwick und Monper, und bereicherte ihre Landschaften mit Figuren. Die seinigen sind von der reichsten Abwechselung, und dem geistreichsten Zuge. Seine Farbe ist schön, ob man gleich an ihm ein wenig Bläulichtes in den Fernen, und zuweilen auch ein wenig Rohheit tadelt. Er war glücklich in der Wahl seiner Bäume, und in den Formen, die er ihnen gab. Pflanzen, Thiere, Insekten, alles trägt bei ihm das Gepräge der Wahrheit. Seine Gründe sind reich, sein Zug leicht, seine Figuren mit Geist gezeichnet, und getuscht. Er vollendete seine Werke mit eben so viel Geschmack als Sorgfalt. Das Jahr seines Todes weiß man nicht gewiß.

Der König hat sieben Gemälde von diesem Meister. Mehrere seiner Werke sind von G. Sadeler in Kupfer gestochen.

Peter Breughel älterer Bruder Johanns. Man nennt ihn Breughel d'enfer, weil er gern Feuersbrünste, Wirkungen des Feuers, und unterirrdische Scenen malte. Er hat besonders in Italien gearbeitet, wo er bei dem Großherzog von Toscana eine Versuchung der St. Antonia in einer schönen Landschaft, und den Orpheus malte, wie er vor dem Apollo und der Proserpina auf der Leier spielt. Man weiß weder die Begebenheiten seines Lebens noch die Zeit seiner Geburt und seines Todes.

Chedel hat nach Breughel d'enfer eine Feuersbrunst von Troja; Ab. Hubert eine Reise der Hexen zu einer Versammlung gestochen.

Die Malerkunst pflanzte sich bei dieser Familie fort. Ein Ambrosius Breughel war Director der Akademie zu Antwerpen, und hatte im Jahre 1672 einen Sohn genannt Abraham, mit dem Zunamen der Neapolitaner, weil er lange zu Neapel sich aufgehalten hatte. Er zeichnete sich in der Malerei der Blumen und der Früchte aus.

106) Joseph Ribera genannt l'Espagnolet, war gebohren zu Xativa im Königreich Valencia im Jahre 1589. Seine Eltern, welche sehr arm waren, hatten viel Mühe, die Neigung zu unterstützen, die er für die Malerei zeigte: es gelang ihnen indessen, ihn bei einem unbekannten Maler anzustellen, und da er einige Fortschritte gemacht hatte, so unternahm er die Reise nach Italien. Er war zu Rom in einem solchen Elende, daß er zu seinem Unterhalte nichts hatte, als die Ueberbleibsel der Kostgänger bei der Akademie. Er ward hierauf von einem Kardinal unterstützt; da er aber merkte, daß die Bequemlichkeit ihn von der Arbeit abhielt, so entfloh er aus dem Pallaste seines Wohlthäters, und kehrte freiwillig wieder in seine erste Armuth zurück. An allem Mangel leidend gieng er nach Parma, um die Werke des Correggio

zu

zu studieren, und bildete sich eine Manier, welche der dieses Meisters glich. Der Neid aber machte, daß er sie wieder verlor. Er wollte den Ruf des Dominiko stürzen, und wählte, um darinnen glücklich zu seyn, die Manier des Caravaggio, deren übertriebene Stärke alle Malereien schwächt, die man ihr entgegenstellt. Er ward hart und trocken, wie sein Muster, das ihm, sagt man, einige Zeit zum Meister diente; aber er zeichnete korrekter. Ohngeachtet des Fehlers, in den er aus Wahl fiel, muß man bekennen, daß er gewiß ein Maler von einem seltnen Talente war. Der Haß, dessen man sich gegen den Verfolger des Dominiko nicht erwehren kann, muß nur nicht zur Ungerechtigkeit verleiten.

Er setzte sich zu Rom nicht, weil er hier eine zu große Anzahl von Nebenbühlern fand, sondern ließ sich zu Neapel nieder. Die Gunst des Vicekönigs verschafte ihm Reichthümer, und eine unumschränkte Herrschaft über alle Maler der Stadt.

Sein Karakter trug vielleicht viel dazu bei, daß er eine Farbe annahm, welche sich der Farbe des Caravaggio näherte: sie harmonirte besser als ein sanfteres Kolorit mit den schrecklichen Sujets, welche er zu behandeln pflegte. Ein Gemälde, welches die Schindung des St. Bartholomeus vorstellt begründete seinen Ruf. Er fand besonders Vergnügen daran, die Plagen der Fabelhelden, und die Martern der Märtyrer darzustellen, und das Schreckliche bis in das Schauderhafte zu treiben. Er hat mehrere Staffeleygemälde als Kirchengemälde verfertigt.

Seine Figuren sind gewöhnlich künstlich zusammengesetzt, gut bekleidet, und mit einem ungleichen Pinsel behandelt; seine Köpfe sind gut gemalt, die Details davon sind wahr, die Karaktere haben Veränderung. Sein Kolorit gefällt mehr durch Lebhaftigkeit als durch Wahrheit. Er suchte die Haut durch den Ausdruck der Falten und Runzeln bemerkbar zu machen. Diese Details zerstören die Größe der Zeichnung; sie sind von den Meistern vernachläßigt worden, welche das Idealische gesucht haben; allein sie gefallen als eine Nachahmung

der Wahrheit, und können zuweilen wohl angebracht seyn. Sein Kolorit ist glänzend und schätzbar, aber er hat weder von der Abstufung der Farben, noch von den Wirkungen der umgebenden Luft viel Kenntniß gehabt. Zu bewundern ist er wegen der Nachahmung einer nicht ängstlich gewählten Natur, wegen der Leichtigkeit des Pinsels, und der Stärke des Helldunkel. Sein Zug ist vortreflich, und im Ausdrucke hat er Stärke und Wahrheit. Er starb zu Neapel im Jahre 1656, in einem Alter von sieben und sechzig Jahren.

Er hat selbst nach seinen Zeichnungen oder Gemälden mehrere Stücke mit der Radiernadel gestochen, unter denen sich ein St. Bartholomeus, ein Satyr an einen Baum gebunden, ein reuiger St. Petrus und ein betender St. Jeremias befinden. Vorstermann hat nach eben diesem Maler Mittelfiguren gestochen; J. Daulé einen Diogenes mit seiner Laterne; M. Pitteri, die reuige Magdalena, und den Märtyrertod des St. Bartholomeus.

107) **Johann Torrentius** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Amsterdam im Jahre 1589, hatte abscheuliche Sitten, und malte seine Sitten in seinen Werken. Er arbeitete im Kleinen, und behandelte nichts als wollüstige Gegenstände. Dieser Künstler hatte Geist, und er machte davon den nehmlichen Gebrauch, den er von seinem Pinsel machte. Er errichtete eine Schule nicht in der Malerei, sondern in schlechten Sitten, und in dem Laster. Der Magistrat erschrack eine Sekte zu finden, deren Grundsätze die Bande der Gesellschaft, und besonders die der ehelichen Verbindung zu zerbrechen suchte. Torrentius, der Anführer davon, ward auf die Folter gebracht, war aber so verstockt, daß er nichts gestand. Er ward zu einem zwanzigjährigen Gefängniß verurtheilt, und da er durch die Verwendung des Ambassadeurs von England loskam, gieng er nach London, wo er von seinem Talent einen beträchtlichen Vortheil hätte ziehen können, wenn er sich nicht durch seine Sitten verächtlich gemacht hätte. Er kam heimlich wieder nach Amsterdam zurück, und hielt sich daselbst bis zu seinem Tode verborgen, welcher im Jahre 1640 erfolg-

te.

te. Er war damals zwei und funfzig Jahr alt. Seine Werke sind sehr rar, weil alle die, welche man entdecken konnte, durch die Hand des Scharfrichters verbrennt wurden.

108) **Dominiko Feti** aus der Römischen Schule, war gebohren zu Rom im Jahre 1589, und der Schüler des Civoli. Sein Meister zeichnete sich durch die Schönheit des Pinsels aus; der junge Zögling übertraf ihn in dieser Partie, und um in den gelehrten Partieen der Kunst völlig über ihn zu kommen, gieng er nach Mantua, um die Werke des Julius Romanus zu studieren, ohne sich jedoch die Kühnheit und Korrektheit dieses geschickten Meisters in der Zeichnung eigen machen zu können. Aber er verdient nichts desto weniger eine ausgezeichnete Stelle unter den vortreflichsten Malern, wegen seiner lebhaften, ob schon in den Schatten ein wenig schwarzen Farbe, wegen seines fetten und starken Pinsels, wegen der Schönheit seines Zuges, und der Erhöhung, die er den Gegenständen gab. Man rühmt auch die Feinheit seiner Ausdrücke, die Neuheit seiner Zusammensetzungen, und die Wahrheit seiner Tinten. Seine Gemälde sind rar, und würden sehr gesucht werden, wenn sie gemein wären. Er hat fast nichts als Staffeleygemälde verfertigt. Während seines Aufenthalts zu Venedig verfiel er in eine ausschweifende Lebensart, und starb in dieser Stadt im Jahre 1624, in einem Alter von fünf und dreißig Jahren.

Unter den sieben Gemälden, welche sich in dem königlichen Kabinette befinden, und welche alle große Schönheiten besitzen, zeichnet sich besonders das aus, welches den Loth und seine Töchter darstellt. „Man kann nichts Treffenderes „sehen, sagt Lepizius, in Rücksicht auf die Zusammensetzung, „die schöne Farbe, die Stärke der Ausdrücke, und die Schön„heit des Zuges. Es ist ein schöner Diamant.“

Jac. Chereau hat nach dem Feti den David mit dem Kopfe des Goliath gestochen, ein vortreflicher Kupferstich; Simon Thomasius die Melancholie, und das Landleben, im königlichen Kabinet; N. Dupuis den Schutzengel in dem nehmlichen Kabinette.

109) Johann Franziskus Barbieri Guercino genannt, welches einen Einäugigen anzeigt, was er in der That war. Wir nennen ihn Guerchin. Er gehört in die Lombardische Schule, und ist gebohren im Jahre 1590 nahe bei Bologna in der Burg Cento, von der er auch seinen Beinamen hat. Eine Jungfrau, die er in seinem zehnten Jahre an die Façade seines Hauses malte, stellte seine seltnen Anlagen für die Malerei ins Licht. Wenn er einen Meister hatte, der ihm die erste Verfahrungsart der Kunst lehrte, so war dieß ein ganz unbekannter; eine berühmte Schule hat er nie besucht: er war der Schüler seines Genies, und der Natur, und hatte schon selbst einen Grund zu seinem Ruhme gelegt, ehe er noch die Werke irgend eines berühmten Malers gesehen hatte. Er sahe endlich Werke vom Ludwig Carraccio, und er bekannte sein ganzes Leben hindurch, daß er diesem geschickten Meister die größte Verbindlichkeit schuldig sei; nicht, daß man in seinen Werken wahrnehmen könnte, daß er sich zu seinen Nachahmer gebildet habe; allein er entlehnte doch von ihm die Erhabenheit. Man behauptet, er habe sich den Carraggio in der Manier zum Muster genommen, die Schatten bis auf einen Grad von Stärke zu treiben, der dem Schwarzen nahe kömmt. Allein nach meinem Urtheil fiel wohl Guercino weniger durch Nachahmungssucht in diese Manier, als durch den Wunsch, das Licht bis zu der höchsten Schönheit zu treiben, welche der Kunst nur möglich ist, und noch mehr durch die Geschicklichkeit in Fresko zu malen, und durch die Lebhaftigkeit, die er dieser Gattung der Malerei zu geben vermochte. In Wahrheit, der Maler in Fresko muß sich gewöhnen, sich nicht durch die außerordentliche Stärke täuschen zu lassen, welche die Farben haben, wenn man sie auf den Ueberguß aufträgt, weil sie nur zu sehr geschwächt werden, wenn sie trocknen. Aber die Fertigkeit, das Braune bei der Malerei in Fresko zu erheben, führt gewöhnlich dahin, daß man, auch wenn man in Oel malt, das Braune in den Schatten überhäuft; und dieß macht in diesem Fache einen großen Fehler, weil das Braune, wenn es alt wird, weit entfernt sich zu schwächen vielmehr in

das

das Schwarze übergeht. Man kann die Bemerkung machen, daß im allgemeinen, und ohne auf Ausnahmen Rücksicht zu nehmen, die Maler, welche sich in Fresko durch eine lebhafte Farbe ausgezeichnet haben, in der Oelmalerei in das Schwarze gefallen sind.

Guercino malte in spätern Jahren in einer helleren Farbe; aber weit entfernt sich daraus ein Verdienst zu machen, suchte er im Gegentheil, sich deshalb zu entschuldigen, und sagte, er habe diese Manier nur deshalb angenommen, um sich nach dem Geschmacke der Liebhaber zu richten, der durch das Kolorit des Guido und Albano verdorben war. Man muß jedoch gestehen, daß sehr braune Schatten mit sehr glänzenden Lichtern unnatürlich sind, weil Gegenstände welche in den Lichtern sehr hell sind, in den Schatten ohnmöglich sehr braun seyn können. Ein weisses Fleisch nimmt nur sanfte Schatten auf; helle Stoffe können nie sehr braune Schatten aufnehmen. Man sieht wohl ein, daß wir hier nicht von den Wirkungen der Nacht reden.

Guercino verfertigte eine große Anzahl von Werken, erwarb sich viel Geld, wovon er den größten Theil zu Wohlthaten verwendete, und genoß, selbst bei seinen Lebzeiten noch, den größten Ruf. Der König von Frankreich und der von Engelland ruften ihn zu sich, und trugen ihm die Würde ihres ersten Malers an; aber er ließ sich nicht bereden, Italien zu verlassen. Da die wegen ihrer freiwilligen Niederlegung so berühmte Königin von Schweden Christine durch Bologna gieng, besuchte sie den Guercino, faßte die Hand des Künstlers, und sagte: „Ich „wollte diese Hand gern berühren, die so schöne Dinge „verfertigt.“

Guercino hatte einen zu großen Namen, um nicht auch den Auftrag zu bekommen, ein Gemälde für die St. Peterskirche zu Rom zu verfertigen. Er verfertigte das der heil. Petronille, welches unter seine berühmtesten Werke gezählt wurde. Man bewundert daran die Stärke der

Zeich-

Zeichnung, die Lebhaftigkeit des Kolorits, die Kenntniß des Helldunkels, und den Reichthum der Zusammensetzung.

Man rühmt auch in der nehmlichen Stadt, welche man füglich die Hauptstadt der Künste nennen kann, den Plafond, welchen er in einem von den Zimmern der Villa Ludovisi gemalt hat. Dieser Plafond stellt die Aurora dar. Die Fresko kann unmöglich auf einen lebhaftern Ton erhöht werden.

Aber sein Hauptstück ist die Kuppel zu Piacenza. An diesem ist die Malerei bis auf den höchsten Grad getrieben, den sie in Rücksicht auf Lebhaftigkeit des Kolorits und Wirkung der Maschine erreichen kann. Diese Kuppel ist in acht Theile eingetheilt, und jeder stellt einen Propheten von Engeln begleitet dar. Unter diesen Gemälden sind in der Form von Friessen kleinere angebracht, welche Kinder vorstellen, und noch niedriger erscheinen Sybillen und Sujets aus dem neuen Testamente. Alle diese Arbeiten sind von einer großen Schönheit; besonders die Propheten und die Kinder. Sie sind im Plafond sehr gut zusammengesetzt; die Farbe ist schön und lebhaft; die Zeichnung richtig und kühn. Die Fleischmassen der Kinder sind sanft; die Mitteltinten sind von der größten Munterkeit, und die Schatten sind stark von den Hellen abgesondert, eine Täuschung, welche eine verführerische Wirkung hervorbringt. Die Malerei in Oel könnte nicht mehr Stärke als diese Fresken haben.

Guercino hat weder die Natur in ihrer vollen Schönheit zu wählen gewußt, noch die idealische Schönheit in einem hohen Grade gekannt. Er ist eben so wenig in die Zahl derjenigen Meister zu setzen, welche in Rücksicht auf den Adel der Figuren, die schöne Manier zu bekleiden, und den Ausdruck zu rühmen sind, ob es ihm wohl nicht immer hieran gefehlt hat. Aber er siegt durch die Lebhaftigkeit seiner Farbe: sie ist glänzend auf den Lichtern, munter auf den Mitteltinten, stark in den Schatten. Zuweilen hat er sehr gut kolorirt, ohne in das Schwarze zu fallen. Er hatte bei seiner ersten Manier einen bläulichten Farbenton, und bei seiner zwoten einen röthlichten; wenn er das Mittel zwischen diesen beiden Manieren

beob-

beobachtete, spielte seine Farbe in das Graue. Oft ist er wegen des Karakters seiner Köpfe zu bewundern, und er glich in dieser Partie weder den Meistern, die vor seiner Zeit existirten, noch seinen Zeitgenossen. Seine Zeichnung war dreist; seine Ausführung von der größten Leichtigkeit. Ordenspersonen wollten einen ewigen Vater für den Hochaltar ihrer Kirche haben; sie wünschten, daß er an ihrem Festtage aufgestellt würde, und sie wendeten sich nicht eher als den Abend vorher an Guercino. Er entsprach ihren Wünschen, und malte dieß Werk während der Nacht bei dem Lichte der Fackeln. Man kann eine so prompte Fertigkeit bewundern; aber es würde nicht weise seyn, sie nachahmen zu wollen. Die Malerei ist kein Spiel der Geschwindigkeit; sie muß die Frucht des Nachdenkens seyn. Zuweilen ist Guercino, wenn er zum erstenmale und in Pastell malte, bei der Bemühung stark zu seyn in Weichlichkeit gefallen. Es ist überflüßig, anzumerken, daß seine zu große Leichtigkeit ihn mehreremale die Reinheit der Zeichnung hat vernachläßigen lassen. Die Geschwindigkeit in der Ausführung zieht immer Inkorrektheit nach sich.

Dieser Künstler starb im Jahre 1666, in einem Alter von sechs und siebzig Jahren.

Unter den vier Gemälden, welche von diesem Maler in dem königlichen Kabinette sind, zeichnet sich besonders St. Jeremias aus, wie er sich bei dem Schmettern der Todestrompete erhebt, welche ein Engel bläst. Man kann, sagt Lepizius, dieß Gemälde nicht sehen, ohne einen gewissen Schauder zu empfinden. „Der Heilige, in seiner Höle liegend, hebt sich „bei dem Tone der Trompete erschrocken in die Höhe. Die „Furcht und das Schrecken des Heiligen sind mit einer Stärke „dargestellt, welche dem Dichter und dem Redner Ehre ma„chen würde. Man erstaunt über das majestätische Wesen, „welches der Maler über den Engel verbreitet hat, der dem „Einsiedler sein nahes Ende und die Befehle des Himmels an„zukündigen scheint. Zu den Füßen des Heiligen sind zwo „Waagen mit einem Todtenkopfe gruppirt. Es ist dieß eins „von den schönsten Gemälden des Guercino, sowohl in Rück-

„sicht

„sicht auf die treffenden Wirkungen der Lichter und Schatten, „als in Rücksicht auf die Kühnheit des Griffels, die Einheit „der Farben, und den großen Geschmack der Zeichnung.“

Das berühmte Gemälde des Märtyrertodes der St. Petronilla ist von N. Dorigny in Kupfer gestochen worden; St. Petrus, wie er die Tabita auferweckt von Corn. Bloemaert; die Esther vor dem Ahasveros von Strange; Bartolozzi hat den jungen St. Johannes, die Jungfrau, das Jesuskind und den kleinen St. Johannes; und die Jungfrau, wie sie drei Ordensbrüdern erscheint, gestochen.

110) **Die Seghers**, Maler der Flandrischen Schule, waren beides Künstler von großem Verdienst. Allein der große Ruf des Aeltern, der sich doch nur in einem kleinen Fache auszeichnete, und die Art von Dunkelheit, in welche der jüngere, ein mit Auszeichnung arbeitender Geschichtmaler, fiel, beweisen, daß, in den Künsten wie in den Wissenschaften, ein sehr großes Talent, selbst in den niedern Gattungen, einem mittelmäßigen, sei es auch in den größten Fächern, vorzuziehen ist.

Daniel Seghers gebohren zu Antwerpen im Jahre 1590, lernte seine Kunst vom Breughel de velours, der zu seiner Zeit noch nichts als Früchte und Blumen malte, und widmete sich dieser Gattung, die sein Meister in der Folge liegen ließ, für immer. Er trat zeitig als Frater in den Jesuiterorden, verließ während seines Noviziats seine Malerei, ergriff aber nach Verlauf dieser Probezeit seine Pinsel wieder, und erhielt von seinen Obern die Erlaubniß nach Rom zu gehen. Er bewieß durch sein Beispiel, daß der Aufenthalt in dieser Stadt allen Künstlern nützlich sei, welche Gattung sie sich auch ausschließlich gewählt haben mögen. Rubens scheute sich nicht, mit dem Talente des Bruder Seghers das seinige zu vereinigen, und malte öfters Figuren, welche Seghers mit Blumen schmückte, oder mit Blumenkränzen einfaßte.

Dieser Maler beschäftigte sich mit der Blumenzucht, und erzog sich in seinem Garten Muster, die ihm ihren Ursprung verdankten. Es gelang ihm seinen Nachahmungen die Schönheit, die Abwechselung, und die Harmonie zu geben, mit welcher

cher die Natur seine Originale schmückte. Man bewundert vorzüglich seine Geschicklichkeit, unter seinen Pinseln die Röthe der Rose und die Weisse der Lilie hervorzubringen. Er wußte über diese Gegenstände die Kühlung des Morgens, und die Feuchtigkeit des Thaues zu verbreiten, der sie beim Aufgange der Morgenröthe benezt. Er begleitete sie mit verschiedenen Insekten, Mücken, Käfern, und Schmetterlingen, die mit einer Wahrheit vollendet und vorgestellt waren, welche die Natur zu erschöpfen schien.

Sein Talent war nicht ohne Nutzen für das Haus, welches ihn aufgenommen hatte; die Prinzen suchten die Werke des Seghers, er machte es sich zur Schuldigkeit, sie ihnen darzubieten, und sein Kloster war es, dem die reichen Bezeugungen ihrer Erkenntlichkeit zu gute kamen. Uebrigens kann man glauben, daß die Jesuiten, schon durch die wissenschaftlichen Talente berühmt, welche ihr Orden enthielt, nicht unzufrieden waren, unter ihren Mitgliedern jemand zu haben, der ihnen noch einen neuen Glanz durch seine Talente in der Malerei verschafte. Dieser berühmte Ordensbruder starb zu Antwerpen im Jahre 1660, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren.

Gerard Seghers, sein Bruder, war gebohren zu Antwerpen im Jahre 1592, und der Schüler eines Malers aus seiner Nation; er machte, nachdem er genug Proben seines Talentes abgelegt hatte, die Reise nach Italien, begab sich unter die Anführung des Manfredi, Schülers des Caravaggio, und ergriff die Manier dieses Malers. Bei allem Tadel, mit dem man diese belegt, muß man doch gestehen, daß sie immer eine große Anzahl von Liebhabern und selbst von Künstlern verführen wird, weil sie den Gegenständen eine große Erhöhung giebt, weil sie eine Wirkung hervorbringt, welche in Erstaunen versetzt, ohngeachtet sie der Wahrheit zuwider ist, und weil sie das Kolorit aller Gemälde zu schwächen scheint, die man ihr entgegenstellt. Seghers, der mit dem Zauber dieser Manier eine schöne Harmonie verband, fand Beifall bei den Italienern. Noch mehr gefiel er in Spanien, wohin er geholt

holt ward, und der König ließ ihn in das Register seiner Pensionairs einschreiben. Er gefiel selbst einige Zeit zu Antwerpen, wohin er zurückkam, um sich niederzulassen, und man hatte wenig Kirchen in dieser Stadt, für die man nicht Gemälde von ihm verlangte. Allein als die Zeit den Enthusiasmus geschwächt, und der Vernunft ihre Rechte wiedergegeben hatte, die sie immer früh oder späte zurückfordert, so verglich man seine Werke mit den Werken des Rubens oder Van Dyck, und diese Vergleichung gereichte ihm sehr zum Schaden. Er gieng nun, da er sich jetzt weniger beschäftigt sahe, nach England, und gewöhnte sich an eine sanftere und angenehmere Manier. Seine Zeichnung war korrekt, seine Ausführung ungezwungen, sein Helldunkel täuschend. Er that sich in Nachtsujets hervor, die mit Fackeln erhellt waren. Die Geschicklichkeit, mit welcher er seine Manier veränderte, zeugt von der Biegsamkeit seines Geistes. Er starb zu Antwerpen im Jahre 1651, in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

Bolswert hat nach diesem Maler die Verleugnung des St. Petrus gestochen, ein bemerkungswerthes Stück, auf welchem man eine Versammlung von Spielern sieht: Vorstermann, den St. Franziskus in Entzückung; P. Pontius, die Jungfrau mit dem Jesuskinde, wie sie dem St. Franziskus Xavier erscheint: N. Lauwers eine Versammlung von Trinkern und Rauchern.

111) **Johann Carlone** aus der Genuesischen Schule, war der Sohn eines Bildners. Er war gebohren zu Genua im Jahre 1590 da sein Vater in dieser Stadt keine geschickten Meister fand, die ihn zur Vollkommenheit hätten führen können, so schickte er ihn nach Rom, um die Meisterstücke der Kunst zu studieren. Der junge Carlone gieng in der Folge nach Florenz, wo er sich unter die Anführung des Passignani begab, eines geschätzten Malers, Schülers von Friedrich Zucchero. Diese Schule war es, wo er die Malerei in Freska lernte. Bei seiner Rückkunft nach Genua erwarb er sich einen großen Ruf, und bekam die beträchtlichsten Arbeiten über sich. Sein vornehmstes Werk ist der Plafond der Verkündigung del

Guasta-

Guastato, welcher die Geschichte der Jungfrau darstellt: ein Werk, das wegen der Stärke seiner Farben Bewunderung verdient.

Er hatte Leichtigkeit in der Zusammensetzung, verstand die Verkürzungen gut, und zeichnete mit genug Korrektheit. Seine ein wenig manierirten Köpfe hatten keinen Mangel an Grazie; die Kenntniß des Helldunkel verband er mit einer lebhaften Farbe, die man jedoch einiges Mangels an Wahrheit beschuldigen kann. Seinen Arbeiten in Oel gab er wenig Vollendung; aber er zeichnete und tuschte sie mit Geschmack. Sein Ruf hatte sich auch außer seinem Lande ausgebreitet, und er ward von den Theatinern nach Mailand berufen, um daselbst das Gewölbe ihrer Kirche zu malen; er starb hier im Jahre 1630, in einem Alter von vierzig Jahren. Das durch seinen Tod unterbrochne Werk ward von seinem Bruder Johann Baptista Carlone vollendet, den Genua unter seine geschicktesten Maler rechnet.

112) Jakob Fouquieres aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen, man weiß nicht, in welchem Jahre, hatte zum Lehrer den Joseph Monper, und in der Folge Breughel de Velours. Er erwarb sich so viel Talent in der Landschaftsmalerei, daß sich Rubens bei den Gründen seiner Gemälde seines Pinsels bediente. Er arbeitete in der Folge zu Brüssel, und bei dem Kurfürst von der Pfalz, und ward von Ludwig XIII. nach Frankreich geruft, um auf den Zwischenmauern der Gallerie des Louvre die Prospekte der Hauptstädte im Königreiche zu malen. Er ward von diesem Fürsten in den Adelstand erhoben, und war auf seinen neuen Adel so stolz, daß er nicht anders mehr als mit dem Degen an der Seite malte. Er maaßte sich sehr berühmte Vorfahren an, und behauptete von der adlichen Familie der Fuggers in Augsburg abzustammen. Um seine hohe Geburt nicht durch Kaufarbeiten herabzuwürdigen, hörte er auf zu arbeiten, und verfiel in eine außerordentliche Armuth. Er ist weniger durch seine Talente, als durch den Uebermuth berühmt, dem Poussin befehlen zu wollen, und durch die Unannehmlichkeiten, die er ihm verur-

verursachte, und die Frankreich dieses großen Malers beraubten.

Man kömmt indessen überein, daß Fouquieres ein ausgezeichneter Landschaftsmaler war. Er malte gut in Fresko und in Oel. Seine Farbe war frisch, aber ein wenig kalt, und spielte zu sehr in das Grüne; sein Pinsel war ungezwungen und geistreich, sein Laubwerk treu, obschon zu wenig abwechselnd dargestellt, seine Bäume sehr gut getuscht, seine Wasser von einer flüßigen Durchsichtigkeit. Er bildete die Figuren gut, aber er hatte den Fehler, seine Landschaften zu versperrt zu halten. Er starb zu Paris im Jahre 1659, bei einem Künstler, der ihn aus Mitleid bei sich wohnen ließ.

P. de Jode, Perelle und Morin haben Landschaften nach Fouquieres gestochen; man sieht einige seiner Gemälde in dem königlichen Kabinette.

113) **Franz Perrier** aus der Französischen Schule, gebohren im Jahre 1590, war der Sohn eines Goldschmidts zu Macon in Bourgogne. Er zeigte zeitig Anlagen zu der Malerei, flüchtete aus seinem väterlichen Hause, und begab sich, um die Reise nach Italien zu machen, in die Gesellschaft eines Blinden, zu dessen Führer er sich aufwarf. Er arbeitete einige Zeit zu Rom für einen Gemäldehändler, und machte sich bei Lanfranc bekannt, der ihm Unterricht gab. Er stach damals mit der Radiernadel, und hatte für seinen Meister die Gefälligkeit, das Abendmal des St. Jeremias nach Augustin Carraccio zu stechen, welches Lanfranc dem Stiche des Dominiko entgegenstellen wollte. Es ist ein Flecken in dem Leben des Perrier, sich unter die Verfolger dieses großen Meisters gemischt zu haben.

Bei seiner Rückkunft nach Frankreich arbeitete er für den Vouet; dieß ist die Ursache, daß ihn einige Schriftsteller unter die Zahl seiner Schüler gerechnet haben. „Perrier, sagt Felibien, „ordnete gut, arbeitete mit Leichtigkeit, und man „kann nicht sagen, daß er in seiner Manier zu zeichnen, den „guten Geschmack nicht gesucht habe. Er hatte viel Feuer, „aber es ist wahr, er war oft wenig korrekt. Seine Kopfge-

„stalten

„stalten sind trocken, wenig angenehm, und sein Kolorit ein „wenig schwarz. Mit der Perspektive und der Baukunst war „er nicht bekannt, ein Umstand, der viel Unregelmäßigkeit in „dem Plane seiner Figuren veranlaßte. Er malte die Land„schaft sehr gut, und zwar in dem Geschmacke der Carracci.“ Seines Verdienstes ohngeachtet, ist er doch mehr durch seine Kupferstechereien nach der Antike, als durch seine Gemälde bekannt.

Das beträchtlichste unter seinen Werken ist die Gallerie auf dem Rathhause von Toulouse. Man kann von ihm eine Verkündigung auf dem Altar der Hospitäler sehen. Er hat nach sich selbst den St. Roch gestochen, wie er Pestkranke heilt.

114) Jakob Jordaens aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1594, war der Schüler des Van Oort, und der einzige, den die Völlerei seines Meisters nicht vertrieb. Allein er ward von den Reizen Katharinens Van Oort zurückgehalten, und die Liebe, welche er für die Tochter empfand ließ ihn die Laster des Vaters ertragen. Sein Ausharren ward belohnt, und er erhielt die Hand seiner Geliebte; aber er bedauerte sein ganzes Leben, sich zu zeitig an Bande gefesselt zu haben, die ihm nicht gestatteten, nach Italien zu gehen, und die Werke großer Meister zu studieren. Da er sich nicht in ihrem Vaterlande mit ihren Meisterstücken unterhalten konnte, so kopirte er wenigstens die kostbarsten von denen, welche sich in dem seinigen befanden, und ohne sich von seinem Heerde zu entfernen, suchte er sich zum Schüler des Tizian, Paul Veronese, Bassano und Caravaggio zu machen. Da man indessen von Natur geneigt ist, den Beispielen zu folgen, welche man täglich unter den Augen hat, so zeigt sich auch in seinen Werken vorzüglich die Nachahmung des Rubens, aber mit nicht so viel Adel, als man an seinem Muster bemerkt. Es ist sehr wahrscheinlich, was man schon vor uns gesagt hat, daß, wenn er auch hätte reisen können, er doch, selbst in dem Innern Italiens den Flandrischen Geschmack würde beibehalten haben.

Rubens

Rubens kannte den Jordaens, und liebte ihn. Er machte es sich zum Vergnügen, ihm Arbeiten zu verschaffen, und vorzüglich Kartons in Wasserfarbe zu malen, welche in Tapezerei ausgeführt werden sollten. Der König von Spanien verlangte sie, und diese Unternehmung war für einen jungen Künstler sehr vortheilhaft. Da aber die Bosheit immer sucht, ihren Gift über die Wohlthätigkeit auszustreuen, so hat man behauptet, Rubens sei auf den Jordaens eifersüchtig gewesen, und habe ihm diese großen Arbeiten in Wasserfarbe blos deshalb verschaft, um ihn mit dem Scheine von Verbindlichkeit zu verderben, und ihm seine schöne Manier in Oelfarbe zu koloriren zu vernichten. Sandrart schreibt sogar, Jordaens habe blos noch ein sehr kaltes Kolorit gehabt, seitdem er diese Kartons gemalt habe. Er hatte ohne Zweifel vergessen, daß dieser Maler noch sehr jung war, als er sie verfertigte, und daß die Gemälde, auf welche sich sein Ruf gründet, erst nach diesem Zeitpunkte entstanden.

Jordaens sahe nie seine Gemälde so theuer bezahlt, als die des Rubens: aber seine Leichtigkeit verschaffte ihm ein hinlängliches Vermögen, und sein Karakter machte ihn glücklich. Den Tag schenkte er ganz der Arbeit, den Abend aber seiner Familie und seinen Freunden, und die Anmuth seines Lebens ward nie durch häußlichen Verdruß gestört.

Er hatte eine große Kenntniß im Helldunkel, und kam durch die Lebhaftigkeit seines Kolorits dem Rubens gleich, wenn er ihn nicht übertraf. Sein Ausdruck war stark und wahr; aber es mangelte ihm in dieser Partie, eben so wie in den Formen, an Adel. Seine Köpfe sind eben so wenig als die andern Partieen seiner Figuren von einer schönen Wahl; aber sie leben, sie drücken alles das aus, was sie der Maler hat wollen sagen lassen. Seine Attitüden sind nicht majestätisch; aber es sind richtige Bewegungen, die, wenn sie auch blos niedere Handlungen ausdrücken, doch der kalten Täuschung der theatralischen Attitüden vorzuziehen sind. Alles dreht sich, alles macht sich los, alles athmet auf seinen Gemälden. Es scheint

keine

keine Nachahmung zu seyn; man glaubt die Natur selbst zu sehen.

Man rühmt das Gemählde, auf welchem er den Friedrich Heinrich von Nassau auf einem Triumpfwagen von vier weissen Pferden gezogen vorgestellt hat. Das beträchtlichste unter seinen Werken ist das Gemählde des Hochaltars in der St. Walpurgiskirche zu Furnes; es stellt Christum mitten unter den Lehrern dar: man hat es oft dem Rubens zugeschrieben, und es würde keineswegs eines seiner weniger schönen Werke seyn. Da es dem Jordaens blos an Adel fehlte, so würde er über alle Kritik erhaben seyn, wenn er nicht die Geschichte gemalt hätte. Unvermischte Lobsprüche muß man daher seinem kalt und warm blasenden Satyr beilegen, und seinem berühmten Gemählde des **trinkenden Königs**. (Roi boit.)

Dieser große Maler starb im Jahre 1678 in seiner Geburtsstadt, in einem Alter von vier und achtzig Jahren.

Der König besitzt von diesem Meister blos das sehr grosse Gemälde der aus dem Tempel vertriebenen Verkäufer. Betrachtet man es als ein historisches Gemälde, so wird man die Figur Christi zu niedrig, und alle Ausdrücke dem Sujet unwürdig finden. Kann man sich bequemen, es als ein komisches Stück zu betrachten, so wird man die Harmonie, die Wirkung, die Zusammensetzung, die Farbe, und das Helldunkel bewundern müssen. Man wird erstaunen über die Reichhaltigkeit des Pinsels, über die Kühnheit, die Stärke des Griffels, über die verschwenderische Wahrheit des Ausdrucks, über die Lebhaftigkeit und die Richtigkeit der Attituden und Bewegungen. Dieß Werk ist kein schönes Beispiel der historischen Gattung, aber es ist ein vortreflicher Unterricht in der Kunst zu malen. Es wäre zu wünschen, daß die Künstler es oft sehen könnten; und doch, wenn man es nur einmal gesehen hat, man kann es nie vergessen.

Paul Pontius hat den trinkenden König gestochen; L. Vorstermann den Satyr, der kalt und warm bläßt; P. de Jode den Merkur, wie er dem Argus den Kopf abhaut:

Bols-

Bolswert ein Bacchusfest; Corn. Wißcher eine Tragung des Kreuzes.

115) **Nikolaus Poussin** aus der Französischen Schule. Siehe, was diesen Maler betrift, unter dem Abschnitt **Schule**. Ein Kunstrichter, dessen Autorität sehr anmassend ist, sagt, man müsse die Gemälde dieses Malers blos als Entwürfe betrachten. Man könnte antworten, die Vollendung davon sei eben so überdacht, als alle übrigen Partieen. Poussin verfertigte fast nichts als kleine Figuren, und glaubte, sie nur in so weit vollenden zu müssen, als sie es seyn mußten, da sie entfernt vorgestellt wurden; und da bekommen Figuren von natürlicher Größe durch die Perspective wirklich die Proportion, die er ihnen gegeben hat. Da nie ein Künstler mehr über seine Werke nachgedacht hat, so muß man immer befürchten, sich selbst wenig mit Nachdenken beschäftigt zu haben, wenn man ihn verdammt.

Unter der grossen Anzahl von Gemälden des Poussin, welche sich in dem königlichen Kabinette befinden, zeichnen sich aus die Philister, von der Pest angefallen; das den Israeliten ertheilte Manna; und der Raub der Sabinerinnen; Werke, die man als Produkte des griechischen Alterthums betrachten würde, wenn hier die Sujets eine solche Täuschung erlaubten. Mit Entsetzen bewundert man die Sündfluth. Notre Dame auf dem Gerichtshause ist wegen den grossen Proportionen bemerkungswürdig, welche die Figuren haben.

In dem Palais-Royal sieht man die vortreflichen Gemälde der sieben Sakramente.

Pesne hat viel nach dem Poussin gestochen; man bemerkt unter seinen Kupferstichen vorzüglich das Testament des Eudamidas. Der errettete Pyrrhus und der Triumph der Flora sind von G. Audran gestochen worden: das Anschlagen Mosis an den Felsen von Cl. Stella.

116) **Don Diego Velasquez de Silva** aus der Spanischen Schule, gebohren zu Sevilla im Jahre 1594. Seine Eltern, aus einem berühmten Portugiesischen Hause entsprossen, glaubten den Adel ihres Stammes nicht herabzuwürdigen, wenn

wenn sie die Anlagen des jungen Velasquez zu der Malerei unterstützten. Er schlug den beßten Weg ein, um zu einer genauen Nachahmung der Natur zu gelangen; das heißt, er kopirte alles, was den Gesichtssinn trift, menschliche Figuren, Thiere von verschiedenen Elementen, Bäume, Früchte, Hülsenfrüchte, Küchengeräthe. Da er sich auf diese Art gewöhnte, die Linien zu ziehen, welche die Formen von so verschiedenen Gegenständen bezeichnen, so findet man keine Formen mehr, die man sich nicht getrauete nachzuahmen. Wenn es dem Velasquez blos gelang, das Wahre nachzuahmen, ohne durch Vermittelung der Kunst die Idee des Schönen fühlbar zu machen, so ist es nicht seine Verfahrungsart, die man deshalb tadeln muß; er sahe die Muster zu spät, welche ihn hätten bis zu der Nachahmung der Schönheit erheben können.

Er legte sich anfangs darauf, Szenen aus dem gemeinen Leben darzustellen, indem er, wie er sagte, lieber der erste in diesem niedrigen Fache, als der zweyte in einem höhern seyn wollte. Als er aber italiänische Gemälde gesehen hatte, so überließ er sich, gereizt von einem edlen Nacheiferungstriebe, dem Porträt und der Geschichte. Man sagt, die Manier des Caravaggio habe ihn frappirt, und sie sei es, die er sich nachzuahmen vorgenommen habe; aber wenn es wahr ist, daß er einiges von diesem Maler entlehnt hat, so that er dieß als Meister, der seinen eignen Karakter immer beibehält.

Sein Talent war gebildet, als er nach Madrid kam. Philipp IV. ernannte ihn zu seinem ersten Maler, und beehrte ihn mit dem goldnen Schlüssel. Der Künstler erhielt von dem Fürsten die Erlaubniß, Italien zu sehen: allein es war zu spät; es giebt ein Alter, wo man nicht mehr die Biegsamkeit hat, sich die Eigenschaften andrer eigen zu machen. Der Geschmack, den er sich gebildet hatte, erlaubte ihm nicht, dem Raphael Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen; aber den Titian bewunderte er. Er starb zu Madrid im Jahre 1660, bei seiner Rückkunft von einer zwoten Reise nach Italien.

Dieser Maler besaß die größte Lebhaftigkeit in der Farbe, hatte aber in dieser Partie nicht ganz die Feinheit des Titian. In Rücksicht auf das Helldunkel, und die Luftperspective hat er ihn jedoch übertroffen, und in der Kunst die Natur ohne Wahl, aber in aller ihrer Wahrheit darzustellen, hat er wenig seines Gleichen.

„Welche Wahrheit," sagt Mengs, „welche Kenntniß des „Helldunkels findet sich in den Werken des Velasquez! Wie „unendlich wohl hat er die Wirkung der die Gegenstände um„gebenden, und zwischen ihnen sich befindenden Luft verstan„den, um ihre Entfernungen zu bemerken! Welche Schule für „jeden Künstler, der auf den Gemälden der drei Jahreszeiten „dieses Meisters die Methode studieren will, die er befolgt hat, „um zu einer so vortreflichen Nachahmung der Natur zu ge„langen! Der Wasserträger von Sevilla beweiset uns deutlich, „wie sehr dieser Maler sich anfangs auf die Nachahmung der „Natur eingeschränkt hat, wie er alle Partieen vollendet, ihnen „alle die Lebhaftigkeit gegeben, die er in seinen Models wahr„zunehmen geglaubt, stets die wesentliche Verschiedenheit ange„geben hat, welche sich zwischen den erhellten und den in Schat„ten gestellten Gegenständen findet; wie aber auch diese strenge „Nachahmung der Natur ihn in einen Styl hat fallen lassen, „der von Trockenheit und Härte nicht ganz frei ist.

„Auf dem Gemälde des erdichteten Bacchus, welcher die „Zecher krönt, bemerkt man einen leichtern und geistreichern „Zug, vermittelst dessen er die Natur nachgeahmt hat, nicht „genau so, wie sie ist, sondern so, wie sie uns zu seyn scheint. „Dieser freie und leichte Pinsel zeigt sich noch mehr auf seinem „Gemälde der Schmiede des Vulkans; einige von den Schmie„deknechten bieten eine vollkommene Nachahmung der Na„tur dar.

„Indessen gab Velasquez noch eine richtigere Idee von „der Natur auf seinem Gemälde der Spinnerinnen, welches „von seiner leztern Manier ist. Die Hand des Künstlers scheint „nicht den mindesten Antheil an der Ausführung dieses Werkes „zu haben; es scheint durch eine reine Handlung des Willens

„her

„hervorgebracht zu seyn, und man kann sagen, daß es ein eig„nes Produkt in diesem Fache sei. Es giebt auch einige Por„träts von Velasquez, welche von dem nemlichen Style sind."

In dem Badesaale des Louvre sieht man von diesem Maler die Porträts der Prinzen des Hauses von Oesterreich, von Philipp I. bis auf Philipp IV.

117) **Lukas van Uden** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1595, war der Sohn eines Malers, der sein Meister ward, und den er sehr bald übertraf. Da er keinen Unterricht mehr in seinem väterlichen Hause finden konnte, so gieng er auf das Feld, um die Natur zu Rathe zu ziehen, und war von dem Augenblicke an, wo die Sonne sie mit ihren ersten Stralen erhellet, und die Dünste der Nacht zerstreut, bis auf das Moment, wo sie sich unter den Horizont senkt, mit ihrem Studio beschäftigt. Er gewann die Achtung des Rubens, der es sich zum Vergnügen machte, die Landschaften dieses Malers mit Figuren von seiner Hand zu bereichern, ob gleich Van Uden einer von denjenigen Landschaftsmalern war, welche die Figur am beßten bildeten. Van Uden malte seinerseits mehreremale die Landschaften und den Himmel auf den Gemälden des Rubens.

Der Zug dieses Malers ist leicht, sein Laubwerk hat viel Bewegung, seine Zusammensetzungen zeigen eine große Fläche des Landes, seine Entfernungen sind eben so hell, wie seine Himmel; seine Farbe, der Wahrheit immer getreu, ist zuweilen sanft, und zuweilen lebhaft. Er ist reich und bestimmt in großen Gemälden, fein und treffend in kleinern. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

118) **Leonard Bramer** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Delft im Jahre 1596, lernte in seinem Lande die Anfangsgründe seiner Kunst, und gieng zeitig nach Italien, nachdem er sich einige Zeit in Frankreich aufgehalten hatte. Er hatte den Ruhm, seine Werke selbst zu Venedig und zu Florenz gesucht zu sehen. Seine Zusammensetzungen hatten Hoheit, aber sie erhielten ihren Werth vorzüglich von der Farbe, und der Behandlung. Er schmückte seine Gemälde mit Gefäßen von

Gold, Silber, Marmor oder Erz, und Niemand konnte ihm in Italien in der Nachahmung dieser reichen Nebenstücke gleich kommen. Er hatte eine Genauigkeit, die man für sklavisch würde haben halten können, wenn nicht die Ungezwungenheit seines Zuges seinen Werken den Schein der Leichtigkeit gegeben hätte. Seine Gemälde im kleinen, und die auf Kupfer gemalten, sind kunstreich zusammengesetzt. Sie stellen gewöhnlich Nächte, Feuersbrünste, und Hölen von Fackeln erhellt dar; seine kleinen Figuren sind mit Feinheit gemalt. Die Lebhaftigkeit seiner Wirkungen hat bei denen, welche sein Alter nicht gewußt haben, die Vermuthung veranlaßt, daß er ein Schüler von Rembrandt sei. Er hat zuweilen Porträts, und unter andern auch das seinige gemalt. Bei seiner Rückkunft aus Italien ließ er sich in seiner Geburtsstadt nieder, und es scheinet auch als ob er hier gestorben sei, doch weiß man nicht in welchem Jahre.

119) **Peter Berettini** gehört seiner Geburt nach in die Florentinische Schule. Sie erfolgte in der Stadt Cortona, und er bekam daher den Namen **Pietro de Cortona**, unter welchem er allgemeiner bekannt ist. Er lernte zwar zu Florenz die Anfangsgründe seiner Kunst; allein man könnte ihn füglicher zu der Römischen Schule rechnen, weil er zeitig nach Rom kam, und weil diese Stadt es ist, wo er sich vervollkommnete.

Man faßt gewöhnlich eine große Hoffnung von Kindern, die, wenn man ihnen einen Bleistift in die Hand giebt, ihn mit Leichtigkeit führen: diese scheinbaren Anlagen aber sind oft sehr trügerisch; Cortona zeigte im Gegentheil anfangs eine so grosse Ungeschicklichkeit, daß ihn seine Mitschüler nur den Eselskopf nannten; und doch ist er einer der berühmtesten Maler in Italien geworden.

Er studierte zu Rom die Antike, den Raphael, und Polydorus; aber diese Studien bildeten nicht aus ihm einen geschickten und tiefdenkenden Zeichner; er war von der Natur bestimmt die Augen zu reizen, nicht der Wissenschaft, oder der strengen Vernunft Genüge zu leisten. Noch in seiner frühen Jugend erregte er durch ein Gemälde des Raubes der Sabinerinnen,

einnen, und durch eine Bataille von Alexander Aufsehen. Sein Verdienst ward bald dem Papste Urban VIII. bekannt, der ihm die Malerei einer Kapelle in der St. Bibiennenkirche auftrug. Ein Maler, Ciampelli genannt, welcher damals einigen Ruf hatte, arbeitete in der nehmlichen Kirche, und konnte sich nicht enthalten, einen jungen Menschen mit Verachtung anzusehen, der die Kühnheit hatte, ein öffentliches Werk zu unternehmen. Sobald aber der junge Mensch zu arbeiten angefangen hatte, so betrachtete ihn Ciampelli nicht anders mehr, als mit Neid.

Der Fortgang dieses Werkes verschafte ihm den Plafond des grossen Salons in dem Barberinischen Palast. „Dieß ist „vielleicht," sagt Lepizius, „das größte Kunstwerk, das von „irgend einem Maler unternommen worden ist. Der Reich„thum der Zusammensetzung, die schöne Vertheilung des Hell„dunkel, und die Einheit der Farben machen dieß Stück zu „dem vollkommensten, welches man in der Gattung der Pla„fonds wünschen kann: man sollte glauben, daß es in einem „einzigen Tage, und mit dem nehmlichen Pinsel gemalt sei, so „harmonisch ist alles. Das Gewölbe scheint an den Seiten, „wo der Himmel erscheint, durchbrochen; und alle Zierrathen, „welche zur Einfassung der fünf Hauptsujets dienen, ahmen „die Bildnerkunst so schön nach, daß man glauben sollte es wä„ren eben so viel Figuren und Zierrathen in Relief, Stukatur... „Kenner finden, daß die Zeichnung korrekter seyn könnte, und „daß die Bekleidungen nicht vollkommen gut gefaßt, auch nicht „nach der Natur gemacht sind. Allein das Ganze ist so an„genehm, und so verführerisch, daß die Augen, sollten sie „auch noch so gleichgültig gegen die Schönheiten der Kunst „seyn, doch nicht ermüden können, es zu betrachten." Wir haben geglaubt, dieß Stück einschalten zu müssen, weil es den Karakter des Pietro de Cortona gut darstellt, eines liebenswürdigen und gefährlichen Zauberers, welcher die Augen blendet, der Vernunft kaum erlaubt, seine Fehler zu bemerken, und sie selbst so verführerisch darstellt, daß man in Versuchung ist sie nachzuahmen.

Er

Er reisete in der Folge in die Lombardei, und nach Venedig, und kam nach Florenz zurück, wo er die Plafonds im Pittischen Pallast malte: aber verfolgt von den Verleumdungen neidischer Künstler verließ er diese Stadt, und ließ sogar einige unvollendete Arbeiten zurück. Man fuhr in Rom fort, ihm große Kunstwerke zu übertragen, und er verfertigte einige Staffeleygemälde, da das Podagra, von dem er beunruhigt ward, ihm nicht erlaubte, auf Gerüste zu steigen. Diese Art von Gemälden ist rar, weil er nie dergleichen verfertigte, als wenn er von seiner Schwachheit zurückgehalten ward. Er erhielt von Pabst Alexander VII. den Orden zum goldnen Sporn, und starb kurze Zeit darauf im Jahre 1669, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren. Er war berühmt wegen seiner Talente, geliebt, wegen der Sanftmuth seiner Sitten.

In Rom sind mehrere Gebäude nach seinen Rissen gebauet worden. Man bemerkt daran einen eigensinnigen Geschmack, den Borromini bis zur Ausschweifung getrieben hat.

Hr. Cochin, der diesem Maler sehr wohl will, legt ihm das Verdienst bei, daß er in der Bewegung, in der Anlage, und in der Verbindung der Gruppen exzellirt habe. Er vergleicht ihn mit den Frauenzimmern, deren Fehler man alle kennt, und die man sich dennoch nicht enthalten kann zu lieben. Wenn er den silberfarbigen Ton lobt, den Cortona den Fleischschatten zu geben gewußt hat, so gesteht er auch, daß seine Zeichnung und seine Farbe, Manierirung verrathen, und daß, wenn er oft muntre und abwechselnde, liebenswürdige und wahre Töne anzubringen gewußt hat, sein Kolorit doch etwas zu geziertes und in das Fächerartige spielende mit sich führt. Er bewundert in diesem Maler die Grazie und Biegsamkeit der Zusammensetzung; aber er tadelt das Affectirte jener fliegenden Bekleidungen, welche man sich nie anzubringen erlauben sollte, es sei denn daß sie durch die Lebhaftigkeit der Bewegungen verursacht würden. Er gesteht, daß seine weiblichen Köpfe sich unter einander zu ähnlich sind, daß sie alle zu einer und derselben Familie zu gehören scheinen, und daß man, um ihnen eine angenehme Rundung zu geben, ihnen zu viel

Weite

Weite gegeben habe; aber er setzt hinzu, sie wären wenigstens reizend, wenn auch nicht schön, und gehörten unter jene unregelmäßigen Physionomieen, welche Verlangen erzeugten.

Man sieht, daß Mengs fast das nehmliche über Pietro de Cortona urtheilte, aber ohne die nehmliche Nachsicht mit den Fehlern dieses Malers zu haben; eine um so viel gefährlichere Nachsicht, da junge Künstler von Natur so schon geneigt sind, liebenswürdige Fehler aufzunehmen, welche Schönheiten zu seyn scheinen. Er tadelt ihn, daß er weniger sich bemüht habe, das zu finden, und gut darzustellen, was das Sujet nothwendig macht, und was beitragen muß, es gut auszudrücken, als das, was vielleicht dem Gesichte angenehm ist, und daß er blos darauf gedacht habe, seine Gemälde mit einer großen Anzahl von gut gruppirten Figuren zu überladen, ohne zu untersuchen, ob sie auch für das Sujet nothwendig oder schicklich wären, und ob sie in der That das wirkten, was sie wirken sollten. Die Griechen, die, um die Aufmerksamkeit zu schonen, in ihren Trauerspielen höchstens nur drei Personen auf einmal in eine Scene brachten, sie, sage ich, suchten in ihren Gemälden, von dem nehmlichen Grundsatze geleitet, die Zahl der Figuren einzuschränken, und ihnen alle die Vollkommenheit zu geben, deren sie fähig waren. Es scheint im Gegentheil, daß Pietro de Cortona und seine Nachahmer ihre Unvollkommenheiten durch Vervielfältigung der Gegenstände zu verbergen gesucht haben. Dieß ist der Fehler der Maler, die man Maler in großen Maschinen nennt, und die sich in die theatralische Manier geworfen haben. Raphael hatte lange Zeit zuvor bewiesen, daß ein weiser und nachdenkender Kopf diese Klippe vermeiden könne, selbst bei vervielfältigter Anzahl seiner Figuren. Man bemerkt auch, daß er in seinen größten Anlagen sich immer in den Gränzen des wahren Styls gehalten hat, welcher dem theatralischen Style entgegengesetzt ist.

Hr. Cochin beschuldigt den Grafen Caylus und die strengern Liebhaber, sie hätten gesucht die Meinung zu verbreiten, daß Pietro de Cortona die Malerei verdorben habe. Aber

Mengs,

Mengs, den man nicht mit den Liebhabern vermischen wird, und den man sich nicht weigern kann, wenigstens für einen sehr ausgezeichneten Künstler, und für einen Mann zu erkennen, der mit Richtigkeit und Gründlichkeit dachte. Mengs sagt, Cortona habe alle Ideen der Kunst in Italien zerstört, indem er das Studium der großen auf die Vernunft gegründeten Prinzipien vernachläßigt habe; Prinzipien, die bis zu seiner Zeit zu Grundpfeilern der Malerei gedient hatten; und indem er sich einzig darauf eingeschränkt habe, zusammenzusetzen, um die Augen der Zuschauer zu täuschen.

Uebrigens wird man gestehen, daß dieser Maler eine volle und leichte Manier hatte; daß seine Anlagen etwas Ansehen einflößendes haben, und daß, wenn sie nicht zu dem Geiste sprechen, sie doch den Augen ein großes und prächtiges Schauspiel darbieten; daß in der trügerischen Bewegung seiner Bekleidungen schöne Faltenwürfe sind, obgleich diese Falten oft zu rund erscheinen; daß sein Pinsel stark und leicht ist; daß seine Farbe wenigstens schmeichelhaft ist, wenn sie nicht immer Wahrheit hat, und daß sie jene angenehme Einheit darbietet, welche die Italiäner vaghezza nennen. Seine Zeichnung ist im allgemeinen weder sehr korrekt, noch auch von schöner Wahl. Seinen Köpfen fehlt es an Adel; oft sind die weiblichen Köpfe sehr kunstreich aufgesetzt. Seine Details haben oft wenig Feinheit, und seine Ausdrücke immer wenig Stärke. Er malte sehr gut in Fresko, und gab dieser Gattung eine Lebhaftigkeit, welche der in der Oelmalerei fast gleich kam.

Unter den fünf Gemälden dieses Meisters, welche sich in dem königlichen Kabinette befinden, zeichnet sich das aus, welches die Jungfrau, das Jesuskind, und die St. Katharina darstellt. Es hat die nehmliche Zusammensetzung, und beinahe auch die nehmlichen Figuren, welche sich auf einem andern Gemälde in dem nehmlichen Kabinette finden, das die St. Marine anstatt der St. Katharina darstellt. Ein Vorhang über dem Grunde einer Landschaft dient dazu, den Figuren Geltung zu geben. Die Köpfe sind sehr angenehm, die Karnationen

von einer großen Munterkeit, und die Behandlung von einer großen Manier.

Dieß Gemälde ist von Rousselet, und das andre von Spiere gestochen worden. Corn. Bloemaert hat nach den Malereien des Pittischen Pallastes den Vulkan in seiner Schmiede gestochen, und die Minerva, wie sie dem Anbaue der Oelbäume vorsteht.

120) Jacques Stella aus der französischen Schule, gebohren zu Lyon im Jahre 1596, hatte einen Maler zum Vater, der auch sein Meister war, den er aber in seinem neunten Jahre verlohr. Der junge Mensch war jedoch schon genug vorgerückt, um keiner anderweitigen Meister zu bedürfen, und um sich selbst vervollkommnen zu können. Man weiß wenigstens nicht, daß er irgend eine Schule besucht hätte, bis er in seinem zwanzigsten Jahre nach Italien reisete. Bei seiner Ankunft zu Florenz trug ihm der Großherzog auf, die Zeichnungen zu den Feierlichkeiten zu verfertigen, welche der Fürst auf die Vermählung seines Sohnes anstellte. Stella bekam einen ähnlichen Gehalt mit dem, welchen der Großherzog dem berühmten Callot gab; seine Zeichnungen, und die Kupferstechereien, die er davon machte, hatten auch viel Aehnlichkeit mit den Werken dieses geschickten Kupferstechers. Stella verfertigte aber zu eben dieser Zeit auch Gemälde, und da er nach einem siebenjährigen Aufenthalte zu Florenz in Rom erschien, erwarb er sich hier einen hinlänglich großen Ruf. Er verband sich in dieser Stadt mit dem Poussin durch die innigste Freundschaft, machte sich bei oft wiederholten Zusammenkünften die Grundsätze dieses großen Meisters eigen, und suchte ihn nachzuahmen. Er kam nach Frankreich zurück, ohne jedoch an einen langen Aufenthalt in diesem Lande zu gedenken; aber er ward durch eine Pension hier zurückgehalten, und erhielt in der Folge das Patent eines königlichen Premiermalers, und das Halsband des St. Michelordens.

Seine Werke hatten die Weisheit des Poussin; aber man merkt, daß es nicht der Geist Poussins ist, der sie geschaffen hat: ihre Weisheit ist kalt; der Zuschauer schätzt und verläßt

läßt sie. Seine Zeichnung ist rein und korrekt, seine Bekleidungen verrathen antike Einfachheit, sein Kolorit ist nur conventionell, und fällt in das rothe. Die schätzbarsten unter seinen Werken sind die Hirten- und Kinderspiele. Seine Manier im Kleinen ist angenehm und geistreich. Er starb zu Paris im Jahre 1657 in einem Alter von ein und sechzig Jahren. Die Ausländer machten Frankreich den Besitz dieses Malers streitig. Der König von Spanien rief ihn zu sich; die Meiländer boten ihm die Direction ihrer Akademie an.

Stella hat selbst mehrere Zeichnungen vermittelst der Radiernadel gestochen, die er für den Großherzog von Toscana entworfen hatte, so wie auch eine Herabnehmung vom Kreuz. Poilly hat nach diesem Künstler die Jungfrau, das Jesuskind, und den St. Joseph gestochen.

121) Johann van Goyen aus der Holländischen Schule, gebohren zu Leyden im Jahre 1596, ward von seinem Vater, einem Liebhaber der Kunst, zur Malerei bestimmt, und verließ Holland bloß in der Absicht, um sein Talent einige Zeit zu Paris zu üben. Bei seiner Rückkunft in sein Vaterland begab er sich unter die Anführung des Jesaias Van den Velde, eines berühmten Landschaftmalers, und da er seine Schule verließ, ward er selbst als ein sehr geschickter Meister betrachtet. Alle seine Werke zeugen von treuen Studien der Natur, sein Zug ist leicht, und man merkt, daß ihm seine Malerei von der Hand gieng. Seine Werke sind aus wenig Stoff verfertigt, aber mit so viel Talent, daß sie mehr als einmal dem David Teniers zugeschrieben worden sind. Wenn sie ein wenig graulicht erscheinen, so sind sie nicht mit diesem Fehler aus seinen Händen gegangen; aber er hat sich wie mehrere andre Maler durch ein Blau täuschen lassen, welches damals häufig in Gebrauch war, und das man das Harlemer Blau nennte. Seine Landschaften bieten sehr oft blos einen Fluß mit Kähnen bedeckt dar, welche von Bauern oder Fischern bestiegen sind, und in der Ferne den Prospekt irgend eines Dorfes. Dieser Mangel an Reichthum in den Lagen ist den Holländischen Landschaftmalern sehr gemein, und es ist ihr Land, welchem man

deshalb Vorwürfe machen muß. Sie ersetzen diesen Fehler durch eine große Eigenschaft der Kunst, durch die Wahrheit. Van Goyen starb zu Haag im Jahre 1656, in seinem sechzigsten Jahre.

Er hat selbst einige seiner Landschaften mit der Radiernadel gestochen. Vivares hat nach ihm die holländischen Fischer gestochen.

122) Theodor Rombouts aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1597, kündigte zeitig nicht gemeine Talente an, und gieng um sich zu vervollkommnen nach Italien. Er hatte bald Gelegenheit sich in Rom bekannt zu machen, und seine Werke wurden daselbst gesucht. Sein Ruf drang bis nach Florenz, wohin er von dem Großherzoge gerufen ward. Er kam in sein Vaterland zurück, mit dem Stolz, sich dem Rubens gleich oder wohl gar noch höher zu schätzen. Diese in gewisser Rücksicht zu verwerfende Eitelkeit war für ihn nicht ohne Nutzen: die Begierde einen so furchtbaren Rival zu besiegen erhob ihn über sich selbst, und seine schönsten Werke sind die, welche er in der Absicht verfertigte, um wider diesen großen Maler zu streiten. Und hat er auch keinen vollkommenen Sieg davon getragen, so bleibt ihm wenigstens der Trost, in einigen Partieen als Sieger erklärt worden zu seyn. Er hatte einen guten Geschmack in der Zeichnung, einen lebhaften Ausdruck, eine warme und kühne Farbe, einen vollen und leichten Zug. Er erholte sich oft von seinen Arbeiten in der Geschichtsgattung durch Darstellungen von Tabackszimmern, Trinkhäusern, Marktschreierbuden, u. d. g. Diese Werke trugen ihm viel ein; allein wenn er gegen die Talente des Rubens stritt, so wollte er es ihm auch an Pracht zuvor thun; er ließ einen Pallast aufbauen, fand sich nach Errichtung dieses Gebäudes ruinirt, und starb aus Aerger gegen das Jahr 1640; eine heilsame Lehre, die er den Künstlern zurückläßt, welche nur zu oft Freunde des Stolzes sind.

123) Andreas Sacchi, zuweilen Andreuccio genannt, aus der Römischen Schule, war gebohren zu Rom im Jahre 1599, empfieng den ersten Unterricht in seiner Kunst von

seinem

seinem Vater, der ein Maler war, gieng darauf in die Schule des Albano, ward bald der beßte unter seinen Schülern, und übertraf ihn selbst in Rücksicht auf die Partie der Zeichnung. Er hatte schon Ruf, und sahe seine Gemälde gesucht noch ehe er aus dieser Schule gieng. Er malte leicht, und war nicht allzuarbeitsam; sein Geschmack für die Gesellschaft hielt ihn oft von seinen Arbeiten ab. Er würde mehr Freunde unter den Künstlern gehabt haben, wenn er mehr Nachsicht mit ihnen gehabt hätte: aber eifersüchtig auf ihre Talente kritisirte er sie mit Härte, und war zu stolz viel in Verbindung mit ihnen zu treten.

Sacchi hatte eine volle und kühne Manier, eine wahre Zeichnung, ob man gleich daran wenig Studium des Antiken wahrnimmt, und eine angenehme Zusammensetzung. Mehr liebenswürdig als korrekt, mehr munter als lebhaft in seiner Farbe, mehr ungezwungen als gelehrt in der Werfung der Gewänder gefällt er durch die Wahrheit seines Stils, und durch ein Air von Simplizität, welches hinreißt.

Mengs setzt ihn mit Pietro de Cortona beinahe in gleichen Rang; dieß bringt ihn nun wohl nicht unter die Häupter der Kunst, aber es giebt ihm doch wenigstens einen ausgezeichneten Rang. Er beschuldigt ihn, er habe so zu sagen nichts als Skizzen gemacht, indem er einzig und allein die Gegenstände angezeigt habe, ohne ihnen einen bestimmten Karakter zu geben.

Ein Künstler von einem feinen Geschmacke, Hr. Cochin, hält ihn für fähig, den Malern einen nützlichen Unterricht zu geben, und sie in der Kunst zu belehren, die Schatten zu vereinigen und zu brechen, um dem Gemälde den anziehenden Reiz der Harmonie zu geben. „Man sieht, sagt er, in seinen „Werken, und in den Werken des Lukas Giordino, einen all„gemeinen Ton des Schattens, der gewissermaßen immer der „nehmliche ist, aber nach dem Grade der Stärke dieser Schat„ten mehr oder weniger sichtbar. Man sieht hier, daß der „Ton, welcher die starken Schatten auf einem weißen Ge„wande erzeugt, kein andrer ist, als der, welcher die Schat„ten

„ten auf einem blauen oder rothen Gewande macht, u. s. f. „Ich rede hier nicht von der schattigen Partie, fährt er fort, „welche Wiederscheine aufnimmt; denn sobald hier Lichter er„scheinen, wäre es auch blos vom Wiederscheine, so erhalten „diese zurückgestralten Schatten gewissermaßen ihre eigne Far„be wieder; aber die des Lichts völlig beraubten Vertiefungen „bleiben die nehmliche, welche Farbe auch die Gegenstände selbst „haben.

„Diese durch die Werke dieser Meister deutlich auseinan„dergesetzte Zauberei, läßt sich, obgleich weniger fühlbar, auch „in den Gemälden der übrigen bemerken, deren Uebereinstim„mung anmuthig und harmonisch erscheint. Man nimmt „überdieß wahr, daß dieß Prinzip fast allen Malern bekannt „ist, die man Maler nennen kann; denn ich rede nicht von de„nen, welche blos Zeichner sind.

„Diese Untersuchung leitet zu der Bemerkung hin, wie „wenig andre Maler sich dieser Wirkung der Natur versehen „haben, die, wohl gekannt, so viel zu der Kunst beiträgt. Aber „dieß System der Harmonie ist von allen denen sehr geschickt „angebracht worden, welche sich als Koloristen berühmt ge„macht haben, und vorzüglich von den Venezianern."

Sacchi machte eine Reise in die Lombardei, um die Werke des Correggio zu sehen, allein er war damals schon zu alt, um Nutzen aus ihnen schöpfen zu können: er befürchtete nach seiner Zurückkunft die Werke Raphaels nicht mehr mit der nehmlichen Achtung wieder zu sehen; aber als er in den Sälen des Vatikans das Wunder der Messe, eine Arbeit dieses Malers, wiedersahe, so rufte er aus: „hier finde ich den Titian, „den Correggio, und noch mehr den Raphael wieder."

Für das Meisterstück des Sacchi hält man das Gemälde St. Romualdus, welches er in der Kirche gemalt hat, die den Namen dieses Heiligen führt. Man wundert sich, wie er sechs Figuren der Camaldulenser alle weiß bekleidet abgesondert und abgestuft hat. Dieser Maler starb zu Rom im Jahre 1661, in einem Alter von zwei und sechzig Jahren.

Man

Man findet zwo seiner Gemälde in dem Palais Royal. Das eine ist eine Tragung des Kreuzes, das andre stellt den Adam dar, wie er seinen Sohn Abel ausathmen sieht.

Das Gemälde des St. Romualdus ist von Frey in Kupfer gestochen: das von dem Tode Abels von Fred. Hortemels.

124) **Anton Van Dyck** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Antwerpen im Jahre 1599. Sein Vater, welcher Glasmaler war, lehrte ihn die Anfangsgründe der Zeichnung, und stellte ihn in der Folge bei Heinrich Van Balen an, welcher Italien gesehen, und die Antike studiert hatte. Van Dyck hatte schon große Fortschritte unter diesem Meister gemacht, als er nach der Ehre strebte, in die Schule Rubens aufgenommen zu werden, die er auch erlangte.

Man erzählt, es hätten oft in Abwesenheit dieses Meisters die Schüler von einem vertrauten Diener die Erlaubniß erhalten, in sein Zimmer zu gehen. Ihre Absicht war, auf seinen mehr oder weniger zu Ende gebrachten Gemälden die Manier zu studieren, mit der er Werke entwarf, und zu Ende brachte. Allein in die Studien der Jugend mischen sich stets Spielereien; eines Tages rangen diese Zöglinge zum Scherz unter einander; einer von ihnen, man sagt es sei Diepenbecke gewesen, fiel auf ein Gemälde, an welchem Rubens die Fleischmassen vollendet hatte: er löschte den Arm einer Magdalena, und die Wange und das Kinn einer Jungfrau aus. Bestürzung herrschte in der Schule, jeder glaubte sich schon verjagt zu sehen, und Rubens war kein Meister, den man durch einen andern ersetzen konnte. Es waren noch drei Stunden vom Tage übrig: eine Stimme erhebt sich, und schlägt vor, der geschickteste unter ihnen solle einen Versuch machen, den Schaden wieder herzustellen: alle geben ihren Beifall, alle erwählen einmüthig den Van Dyck. Je mehr er den Zorn des Meisters fürchtet, um desto mehr bestrebt er sich, sich ihm, wo möglich, gleich zu zeigen. Den folgenden Morgen geht Rubens in sein Zimmer, von seinen Schülern begleitet: er betrachtet das Werk, das er den Tag vorher gemacht zu haben glaubt,

bleibt

bleibt bei den vom Van Dyck ausgebesserten Partieen stehen, und sagt: „das ist nicht das, was ich gestern gemacht habe; „jenes war nicht so gut.“ Da er es indessen näher betrachtet, so erkennt er auf seinem Gemälde die Arbeit einer fremden Hand, und die Auskunft, die er darüber erhält, bestärkt ihn in der Idee, die er sich von dem Talente Van Dycks gemacht hatte.

Man behauptet, er sei auf diesen jungen Maler eifersüchtig geworden, und habe ihm den Rath gegeben, die Geschichte mit dem Portrait zu vertauschen: andre sagen, er habe, um ihn zu entfernen, ihm gerathen, die Reise nach Italien zu unternehmen. Aber es ist bekannt, daß er diesen Rath allen seinen Schülern gab, welche viel von sich hoffen ließen: man weiß auch, daß Van Dyck fortfuhr in der Geschichte zu malen, lange Zeit nachher, da er die Schule Rubens verlassen hatte; man weiß, daß da er nach Italien reisete, er seine Erkenntlichkeit gegen Rubens nicht besser an den Tag legen zu können glaubte, als dadurch, daß er ihm drei Gemälde von seiner Hand schenkte, unter welchen zwey historische Gemälde waren; man weiß endlich, daß der Meister, weit entfernt, sich damals eifersüchtig auf seinen Schüler zu bezeigen, mit diesen Gemälden die vornehmsten Seiten seiner Zimmer schmückte, und daß er es sich zum Vergnügen machte, sie als die schönsten Stücke seiner Sammlung bemerken zu lassen.

Van Dyck studierte die großen Koloristen von Venedig. Schon selbst würdig unter die großen Meister gerechnet zu werden, hielt er sich nicht für zu groß, die Werke Titians, und Pauls Veronese zu kopiren: er arbeitete zu Rom und zu Genua, wo er von den Malern, seinen Landsleuten, verfolgt und herabgesetzt ward, die nicht sowohl neidisch auf sein Talent, als vielmehr auf ihn erzürnt waren, weil er an ihrem ausschweifenden Leben keinen Theil nehmen wollte. Er kam endlich in sein Vaterland zurück, wo er sich durch ein Gemälde von einer großen Zusammensetzung berühmt machte, welches den St. Augustin in Entzückung darstellt. Die Domherren von Cortrick verlangten von ihm ein Gemälde für den Hochal-

tar

tar ihrer Kollegiatkirche. Er verfertigte einen Christ an ein Kreuz geheftet, und wählte den Augenblick, wo die Henker, nachdem sie ihr Schlachtopfer an dieß Marterwerkzeug genagelt hatten, es in die Höhe hoben, um es auf die Erde zu pflanzen. Der Orden kam herzu, als der Künstler sein Werk brachte, und alle Domherren riefen einstimmig, die Malerei sei abscheulich, und der Maler ein elender Sudler. Sie zogen sich zurück, nachdem sie dieß Urtheil gefällt hatten; Van Dyck blieb allein, ließ sein Gemälde aufstellen, und hatte viel Mühe, die Bezahlung dafür zu erhalten. Unterdessen sahen einige Liebhaber, welche durch Cortrick reiseten, dieß Gemälde mit Bewunderung an: ihre Erzählung zog aus verschiednen Flandrischen Städten Neugierige herbei, und die beßten Kritiker fällten das Urtheil, daß dieß das Meisterstück Van Dycks sei: ihr Urtheil ist von der Nachwelt bestätigt worden. Die Domherren, genöthigt ihre Meinung dem Urtheile der Kenner zu unterwerfen, baten dem Maler um zwo andre Gemälde; aber er erwiederte nun mit Recht die ungerechte Verachtung, die sie ihm bezeigt hatten.

Der Verdruß, den ihm der Neid seiner Nebenbuhler verursachte, wenn man anders diesen Namen den frühern Gefährten seiner Studien geben kann, welche alle unter ihm waren, dieser Verdruß, sage ich, war ihm empfindlicher, als die fade Beschimpfung der Domherren zu Cortrick. Man breitete aus, er wüßte nicht einmal die Borste zu führen; die Feinheit seiner Ausführung ward für Kleinheit der Manierirung, und die Feinheit seines Pinsels für Dürftigkeit ausgegeben. Dieser Schikanen endlich müde begab er sich nach Haag, wo er den Prinzen von Oranien, seine ganze Familie, die Vornehmsten am Hofe, die Gesandten, die reichsten Negozianten, und selbst die Ausländer malte, welche ausdrücklich deshalb nach Haag kamen, um ihr Portrait von seiner Hand zu haben. Er gieng hierauf nach England, wo er einige seiner würdige Gemälde verfertigte, aber wenig Beschäftigung fand; reisete dann nach Frankreich, wo er kaum bemerkt worden zu seyn scheint, und kam nach Antwerpen zurück, wo sein erstes Werk

ein

ein Kruzifix für die Kapuziner von Dendermonde war, welches man als ein Meisterstück betrachtet. Er verfertigte noch mehrere historische Gemälde, und gieng zum zwotenmal nach England, wohin er von Karl I, einem fürstlichen Liebhaber der Künste gerufen ward.

Damals erst vertauschte er die Geschichte ganz gegen das Porträt. Es war also nicht der Rath Rubens, der diese Veränderung bewirkte; aber mit Porträts überhäuft, die man von ihm verlangte, behielt er nicht Zeit genug übrig, sich mit andern Werken zu beschäftigen. Nicht also die Eifersucht Rubens, sondern die Umstände waren es, welche ihn der Geschichtsgattung entrissen. Er entsagte ihr selbst so wenig, daß er eine zwote Reise nach Paris unternahm, um die Malereien der Gallerie des Louvre zu überkommen; aber er fand hier den Poussin, welcher von Rom zu dieser Unternehmung gekommen war, und gieng nach London zurück.

Nur die Liebe zu der Gattung, der er den Vorzug gab, und nicht Gewinnsucht war es, die ihn nach Frankreich gezogen hatte; denn er konnte auf keinen Fall mehr gewinnen als in England. Unterdessen konnte er sich hier keine Reichthümer erwerben. Er hielt hier offne Tafel, hatte eine zahlreiche Bedienung, öffnete seine Börse seinen Freunden, oder denen, die sich dafür ausgaben, und vermehrte seinen Aufwand, da er ihn zu ersetzen suchte, indem er sich in die Gauckeleien der Alchymisten verstrickte; er war der Narr dieser Betrüger, und sahe das Gold in ihren Schmelztiegeln verfliegen, welches ihm seine Arbeiten verschaften. Er heirathete die Tochter des Lord Ruthven, Grafen von Gorea, eines berühmten Hauses in Schottland: aber seine Gemahlin brachte ihm nichts zu, als eine hohe Geburt und Schönheit. Er starb an der Schwindsucht im Jahre 1641, in seinem zwei und vierzigsten Jahre, und seiner übertriebenen Verschwendung ohnerachtet sammelte seine Wittwe eine beträchtliche Summe aus den Trümmern seines Glücks.

Man kann nicht begreifen, wie ein Künstler, der so jung starb, eine so große Anzahl von Gemählden hat verlassen kön-

 nen.

nen. Mit Arbeiten in England überhäuft, gewöhnte er sich in den lezten Zeiten an eine geschwindere und nachläßigere Manier. Er entwarf ein Porträt des Morgens, zog die Person, welche sich malen ließ, an seine Tafel, und beendigte das Werk nach der Mahlzeit. Bei den Nebenstücken that er nichts, als daß er sie mit dem Bleistifte zog; sie auf der Leinwand fortzusetzen trug er Malern auf, die er unterhielt; er vollendete sie dann mit einigen Zügen. Man sagt sogar, er habe sich oft begnügt, die Porträts mit schwarzen und weissen Bleistift auf Papier in Mitteltinte zu zeichnen, habe sie sodann aus dem gröbsten bearbeiten lassen, und sie mit wenig Arbeit zu Ende gebracht. Diese in Eil verfertigten Gemälde sind es nicht, welche ihm seinen hohen Ruf erworben haben.

Sezt man auch den Vandyck, als Geschichtsmaler betrachtet, nicht in gleichen Rang mit Rubens, so muß man doch gestehen, daß er ihn durch die Feinheit der Tinten, und durch den schönen Guß der Farben übertroffen hat, und daß er, um alles zu befassen, ihm oft gleich gekommen ist. Hatte er nicht das nehmliche Feuer, nicht die nehmliche Fülle des Genies, so hatte er feinere Ausdrücke, einen bessern Karakter der Zeichnung, und mehr Wahrheit in der Farbe. Durch die Vereinigung der schönen Partieen, die er besaß, würde er vielleicht seinen Meister übertroffen haben, wenn er nicht zu oft von der Geschichtsgattung wäre abgelenkt worden, da er mit sehr viel Geschmack malte.

Als Porträtmaler betrachtet, kann man ihm den ersten Rang nach dem Titian nicht versagen: und auch Titian erhält dieß Uebergewicht blos in Rücksicht auf die Köpfe; bei den Nebenstücken trägt es Vandyck durch seine Eleganz davon. Er drückte sie mit der größten Wahrheit aus, behielt aber dabei immer die größte Manierung bei: er gab den Karakter von alle dem an, was er vorstellen wollte, ohne in jene kalte Manier zu fallen, die man zuweilen als ausschließlich in die Porträtgattung gehörig betrachtet hat, gleich als ob nicht alle Gattungen den Ausdruck der Naturerscheinungen in gleichem Grade beabsichtigten. Seine Attituden sind immer einfach,

und

und sie gefallen immer, weil sie natürlich sind. Man fühlt, daß in seinen Köpfen eben so viel Wahrheit als Kunst herrscht: sie leben, sie athmen. Man kann sich nicht enthalten, die Sammlung von den Künstlern seiner Zeit zu bewundern, deren Porträts er unentgeltlich zu malen sich zum Vergnügen machte: eine Ehrenbezeugung, die er der Kunst widmete, indem er die Züge derer verewigte, welche ihr Ehre machten. Einige davon sind von ihm selbst mit der Radiernadel, andre von den geschicktesten Kupferstechern seiner Zeit gestochen worden.

Das königliche Kabinet besaßt acht historische Gemählde von Vandyck, und eine große Anzahl von Porträts. Der St. Sebastian, sehr fein gemalt und gezeichnet, reicht hin, um ein Zeugniß von den Talenten des Verfassers abzulegen.

Das Gemälde St. Augustins in Entzückung, ist von P. de Jode in Kupfer gestochen worden; die Dornenkrönung, eine bewundernswürdige Zusammensetzung von Bolswert; Jesus am Kreuze von eben diesem. Man kennt den Pinsel des Vandyck, und diese Zusammensetzungen reichen hin, um zu beweisen, daß er mehr als einmal dem Rubens gleich gekommen ist.

Herr Descamps zeigt in dem Leben Vandycks die Sujets von sieben und siebzig historischen Gemälden dieses Malers an, der wohl noch mehrere in dieser Gattung gemacht hat. Es ist bekannt, daß alle Gemälde seiner schönern Zeit sehr gut vollendet sind, und die große Anzahl seiner Werke beweiset, daß eine schickliche Vollendung eine leichte Manier nicht ausschließt, und von dem Gezwungenen sehr unterschieden ist.

125) **Johann Meel**, den man sehr oft **Miel** ausspricht und auch schreibt, gehört in die Flandrische Schule, weil er in Flandern im Jahre 1599 gebohren ward, und zu seinem ersten Meister den Gerard Seghers, einen Flandrischen Maler, hatte. Er hatte schon genug Fortschritte in dieser Schule gemacht, als er nach Rom reisete, wo ihn Andree Sacchi in die Zahl seiner Schüler aufnahm, und ihn zeitig bei seinen eignen Arbeiten anstellte. Allein er bereuete dieß sehr bald. Der junge Meel hatte einen natürlichen Hang zu der Gattung, die man bald nachher Bambochade nannte, und die

man Burleske nennen könnte, weil sie in der Malerei eben das ist, was in der Dichtkunst burlesk heißt. Sacchi verfertigte ein Gemälde für den Barberinischen Palast; er wollte seinen Schüler dabei anstellen, der aber das historische Gemälde in eine Bambochade verwandelte. Dieser Zufall bewirkte die Trennung des Meisters von seinem Schüler.

Es ist glaublich, daß dieser eine Posse hatte machen wollen; denn bei der großen Biegsamkeit seines Geistes paßte er in verschiedene Fächer, und sobald er für sich selbst arbeitete, zeichnete er sich durch historische Gemälde aus. Er verdiente es, daß er in diesem Fache große Werke überkam, unter denen sogar mehrere in Fresko waren.

Die Römer schätzten die Talente dieses Fremblings so sehr, daß sie ihm eine Stelle in ihrer Akademie einräumten, und bald nachher ward er von dem Herzog von Savoien nach Turin berufen, der ihm die Würde seines ersten Malers ertheilte, und ihn mit dem Orden des St. Mauritius beehrte.

Man lobt in seinen historischen Gemälden die Farbe und den Ausdruck; aber man findet hier weder eine hinlänglich korrekte Zeichnung, noch genug Grazie und Erhöhung. Diese Fehler waren auch wohl die Ursache, daß Sacchi, vermöge einer bei vertrauten Gesprächen sehr gewöhnlichen Uebertreibung, das, was er verfertigt hatte, als grotesk behandelte; denn es ist schwer zu glauben, daß der junge Meel wirklich in einem historischen Sujet Figuren aufgeführt habe, welche in das burleske Fach gehören.

Es ist gewiß, daß er vorzüglich in Staffeleygemälden exzellirte, wo er Sujets aus dem gemeinen Leben behandelte. Er ist hier fein, treffend, und geistreich, und er reizt und zieht durch eine lebhafte Farbe an. Zuweilen ließ er die Gründe seiner Gemählde sehr hell, und wenn er vorzüglich Plane zu bearbeiten anfing, so zog er seine Schatten immer ins Weite, als ob er seine Studien bei hellem Sonnenscheine unternommen hätte.

Er hatte ein stetes Verlangen nach Rom zurückzukehren, und da er durch die Gnadenbezeigungen des Fürsten in Turin zurück-

zurückgehalten ward, so glaubt man, es sei der Kummer gewesen, der ihm im Jahre 1664, in seinem neun und sechzigsten Jahre den Tod zugezogen habe.

Man sieht in dem königlichen Kabinette zwo Gemälde von diesem Maler; das eine stellt ein Feldlager, das andre Zecher dar.

Er hat selbst einen Schäfer, der auf einem Dudelsacke spielt, mit der Radiernadel gestochen. Daullé hat nach ihm eine Vogeljagd gestochen, und G. Vallet eine Himmelfarth.

126) Alexander Turchi, Alexandre von Verona, zuweilen auch l'Orbetto genannt, weil er sehr arm von Geburt, und in seiner Kindheit einen Blinden zu führen genöthigt war, war gebohren zu Verona im Jahre 1600. Er gehört in die Venetianische Schule. Er nahm sich anfangs den Corregio zum Muster, und suchte den Guido in den Köpfen nachzuahmen; in der Folge gieng er nach Rom, um die strengern Meister zu studieren, deren große Prinzipien er mit den Reizen der Venezianischen und Lombardischen Maler zu verbinden suchte. Er bemühte sich, die Natur zu Rathe zu ziehen; aber man versichert, er habe nie einen Entwurf von seinen Zusammensetzungen gemacht, und die Figuren eine neben die andre aufgestellt, nach dem Maase, in welchem sein Gemälde fortrückte. Vielleicht besaß er die Fähigkeit, in seinem Geiste die ganze Ordnung seines Kunstwerks aufzunehmen, und sie so in seinem Gedächtnisse zu befestigen, als ob er sie auf das Papier gezeichnet hätte. Er hat große Zusammensetzungen, und eine noch grössere Anzahl von Staffeleygemälden verfertigt. Zuweilen bediente er sich statt Leinwand oder Kupfer, des Marmors und Agats zu Gründen kleiner Gemälde, die er mit Aufmerksamkeit beendigte.

Er vollendete seine Werke mit der größten Sorgfalt; seine Farbe ist schön, sanft, und sehr schmelzend, zuweilen jedoch ein wenig grau. Sein Pinsel ist stark, aber die Leinenzeuge und die Bekleidungen fallen zuweilen in das Weichliche. Er scheint aus der Schule des Carraccio zu seyn. Seine weiblichen Köpfe sind angenehm, und haben Ausdruck; die männlichen

chen haben oft nicht genug Karakter: er scheint hierinnen den Guido nachzuahmen, an dessen Studio er Vergnügen fand. Seine Zusammensetzung ist ein wenig kalt, und er hat wenig Geist in dem Zuge. Er besaß die Fähigkeit korrekt zu zeichnen, und verfertigte sehr schöne Figuren; demohngeachtet verfiel er zuweilen sehr in das Unkorrekte. Er starb zu Rom im Jahre 1670, in einem Alter von siebzig Jahren.

Es befinden sich in dem königlichen Kabinette zwei Gemälde von diesem Meister: eine Sündfluth von einer schönen Vollendung, lebhaft an Farbe, und korrekt an Zeichnung: eine Vermählung der St. Katharina von einer schönen Harmonie, deren Köpfe eine sehr große Schönheit besitzen.

Das erste ist von G. Edelink, das zweite von F. Scotin gestochen worden.

127) **Le Valentin**, aus der französischen Schule, gebohren zu Colomiers in Brie im Jahre 1600, besuchte einige Zeit die Schule des Vouet; da er sie aber verließ, um nach Rom zu gehen, ehe er noch weit vorgerückt war, und sich aus dieser Stadt nicht wieder hinweg begab, so könnte man ihn unter die Künstler der römischen Schule rechnen. Er hatte die Ehre zu der Mahlerei von einem der Gemälde in der großen St. Peterskirche gewählt zu werden, und dieses Werk ist sein Meisterstück. Es stellt den Märtyrertod des St. Prozesse, und St. Martins dar.

Er war ein Freund und Bewundrer des Poussin; aber sein Geschmack zog ihn zu der Nachahmung des Caravaggio. Eben so wie dieser Maler hielt er gern die Schatten sehr lebhaft; gleich ihm zog er treu die Natur zu Rathe; aber unglücklich in der Wahl, wie er, war er sehr oft inkorrekt in der Zeichnung, und nie elegant. Er wußte, vermittelst leichter und durchscheinender Tinten das lebhafteste Licht mit den stärksten Schatten zu durchwinden. Wenn seine Figuren nicht schön waren, so waren sie doch oft gut geordnet. „Ihr werdet an „dem Valentin," sagt Herr Cochin, „eine Lebhaftigkeit in der „Farbe, eine Verlierung und eine Rundung in den Gegen„ständen lieben, verursacht durch sehr kolorirte Mitteltinten, und „durch

„durch Wahrheiten des Details, welche mit Kühnheit darge„stellt sind; aber ihr werdet hier fast durchgängig die unedel„ste Natur wahrnehmen, und zwar oft in Sujets, die den „größten Adel verlangten.“ Aber es scheint, als habe er selbst gefühlt, daß diese Sujets nicht für ihn waren; er scheint sie wenigstens nicht vorzugsweise behandelt, und lieber Zigeuner, Musikanten, und spielende und trinkende Soldaten auf der Wache dargestellt zu haben. Seine Zusammensetzungen bestehen gewöhnlich aus Halbfiguren. Glaublich ist es, daß, wenn er länger gelebt hätte, er, wie andre Maler, seiner Manier mehr Anmuth würde gegeben haben. Er würde sich überzeugt haben, daß die Natur nicht schwarz sei. Allein er zog sich durch ein Bad in einer Wasserkunst, welches er auf eine große Erhitzung unternahm, ein Seitenstechfieber zu, und starb zu Rom im Jahre 1632, in seinem zwei und dreißigsten Jahre.

Unter den Gemälden dieses Malers, welche sich in dem königlichen Kabinette befinden, zeichnet man das letztere des Cäsars aus, welches Stephan Baudet gestochen hat.

Jardinier hat nach diesem Maler zween Soldaten gestochen, welche in der Karte spielen.

128) **Claudius Gelee, Claude Lorrain** genannt, gebohren auf dem Schlosse Chamagne in Lothringen im Jahre 1600, gehört eigentlich in die Römische Schule, weil Rom es war, wo er die Anfangsgründe seiner Kunst lernte, und wo er sein Leben zubrachte. Seine Eltern, welche sehr arm waren, brachten ihn bei einem Pastetenbecker in die Lehre: er gieng mit einigen Leuten von seinem Gewerbe aus seinem Lande, begab sich nach Rom, und gieng in Dienste bei Augustin Tassi, einem Landschaftsmaler, und Schüler Paul Brils. Er besorgte das Pferd seines Meisters, rieb seine Farben, und stand seiner Küche vor; er that noch mehr: er nahm hier Unterricht in der Kunst zu malen. Sein Anfang war schwer; er war plump, und hatte von der Natur nur einen ganz gemeinen Verstand erhalten: seine Fortschritte waren langsam. Da er aber etwas Geld für seine Arbeiten empfangen hatte, so spornte ihn die Begierde, sich aus seinem Elende zu reissen, mächtig an,

und

und er bewieß, daß ein Mensch, dessen Wille nur stark genug ist, selbst die Hindernisse besiegen kann, welche ihm die Natur entgegengestellt hat. Damit sagen wir nicht, daß es keine Grenze gebe, welche der Mensch nicht durchbrechen könne, und die nicht seine Kräfte übersteigen müsse. Wenn zum Beispiel Claude Lorrain sich vorgenommen hätte, ein Geschichtmaler zu werden, oder sich wohl gar dem Grotesken oder dem Porträt zu widmen, so ist es fast gewiß, er würde umsonst wider seine mangelhaften Anlagen gekämpft haben, weil es ihm nie würde gelungen seyn, die Figur nur mittelmäßig zu zeichnen, ob er schon diese Partie auf der Akademie anhaltend studierte; aber er wußte sich auf die Landschaft einzuschränken, und ward der erste unter den Landschaftsmalern.

Keiner unter ihnen hat die Wahrheit treuer dargestellt; und doch malte er nie nach der Natur: er streifte ganze Tage lang auf dem Felde herum, beobachtete mit aufmerksamen Auge die Wirkungen, welche die Sonne von ihrem Aufgange an bis zu ihrem Untergange hervorbrachte, und die, welche die auf- und niedersteigenden Dünste, die Regen, die Stürme, und der Donner erzeugten. Alle diese Phänomene drückten sich tief in sein Gedächtniß, und er trug sie nöthigen Falls mit so viel Genauigkeit auf die Leinwand, als ob er sie unter den Augen gehabt hätte. Eben so verfuhr er bei den Gegenden; er kopirte sie nicht, er schuf sie gewissermaßen selbst, und verband mit der größten Wahrheit das Idealische, welches dieser Gattung zukommt. Seine Landschaften sind nicht ein kalter Abriß einer gewissen Partie des Feldes, so wie die von den meisten Flandrischen und Holländischen Malern: aber indem er sich über diese sklavische Nachahmung erhob, gab er dennoch treue Darstellungen der Natur. Sind seine Bäume von einem großen Verhältniß, so sind sie nach ihren Gattungen ausgezeichnet: in ihren Wirkungen ist die Tagesstunde genau angegeben. Es ist unmöglich, die Abstufungen der Gegenstände nach ihrer Entfernung besser zu bilden, den dicken Dunst, welcher den Zuschauer von der Ferne absondert, besser fühlen zu lassen, den Schein der Wahrheit durch die Farben treffender darzustellen.

Er

Er hat keine manierirten Züge, und oft bedeckt und verbirgt er seine Züge durch Glasuren, erhaben über die Charlatanerien der Kunst, und bemüht sich immer blos als Nachahmer der Natur zu zeigen. Da er sein Talent mehr dem Anhalten in der Arbeit, und der Richtigkeit seiner Bemerkungen, als seinen natürlichen Anlagen verdankte, so arbeitete er nicht mit Leichtigkeit, und brachte oft mehrere Tage mit Vernichtung und Verbesserung dessen zu, was er angefangen hatte. Er war bloß Schüler der Natur, hatte keine andre Anweisung, hatte nichts gelesen, und wußte kaum seinen Namen zu zeichnen. Aber er besaß eine tiefe Gelehrsamkeit in der Partie der Kunst, zu der er sich bekannte; Sandrart erzählt, daß er mehreremale mit Lorrain auf dem Felde spatzieren gegangen sei, und daß ihm dieser Künstler, besser als es ein Naturkundiger würde gethan haben, habe bemerken lassen, wie ein und derselbe Prospekt Wirkung und Farbe verändere, nach den verschiedenen Momenten, in denen er das Licht aufnimmt, und je nachdem er von den Dünsten des Abends oder dem Thaue des Morgens befeuchtet ist. Seine Farbe ist munter, seine Tinten wahr; die Blätter seiner Bäume scheinen, sagt Sandrart, sich zu bewegen und zu rauschen. Zu der Malerei der Figuren, mit denen er seine Landschaften schmücken wollte, entlehnte er gewöhnlich eine fremde Hand. Dieser sehr geschickte Künstler starb zu Rom im Jahre 1682, in einem Alter von zwei und achtzig Jahren.

Der König besitzt eine hinlänglich große Anzahl Gemälde von diesem Meister, unter welchen man einen Seehafen mit einer untergehenden Sonne bewundert. Er hat selbst mehrere seiner Werke mit der Radiernadel gestochen, und das Helldunkel ist nicht weniger überraschend auf seinen Kupferstichen als auf seinen Gemälden. Vivares hat nach diesem Maler den Prospekt eines Italiänischen Feldes, den Morgen u. d. g. m. Woollet ein Opfer aus dem Alterthume gestochen.

129) **Jacques Blanchard** aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1600, empfieng von seinem Oheim, einem unbekannten Maler, den Geschmack und

den

den ersten Unterricht in der Malerei. Er reisete in seinem fünf und zwanzigsten Jahre nach Italien, und blieb zwei Jahre zu Rom; aber Venedig war es, wo er eine für sein Genie schickliche Nahrung finden sollte. Bei dem Reize, den ihm die grossen Meister dieser Schule empfinden ließen, fühlte er, daß es besonders die Partie der Farbe war, zu der er von der Natur hingerissen ward, und sie ward der Hauptgegenstand seines Studiums. Er ärndtete die Früchte davon ein, da er selbst die Venezianer seine Gemälde suchen sahe.

Frankreich erstaunte bei der Zurückkunft Blanchards, in seinem Schooße einen Koloristen erzeugt zu sehen; man nennte ihn den Französischen Titian. Da jedermann Gemälde von ihm zu haben wünschte, so hatte er nicht Zeit, viel große Werke zu verfertigen, und wenn man seine zwei Gemälde Unsrer Frauen, und zwo Gallerieen ausnimmt, von denen eine nicht mehr existirt, und die andre in dem Hotel de Boullion ist, so kennt man von ihm nichts als Staffeleygemälde, deren größre Anzahl Jungfrauen und heilige Familien vorstellt.

Es fehlt seinen Köpfen nicht an Anmuth, ob er sie gleich sich unter einander zu ähnlich machte. Seine Zeichnung war schwerfällig; es ist genug gesagt, daß er oft eine Figur in einigen Stunden vollendete, um anzuzeigen, daß er wenig Korrektheit besaß: aber das, was seinen Formen an Reinheit fehlt, ward gewissermaßen durch das schöne Kolorit seiner Fleischmassen ersetzt. Durch die außerordentliche Lebhaftigkeit in der Arbeit verzehrt, starb er zu Paris im Jahre 1638, in einem Alter von acht und dreißig Jahren.

Man sieht von diesem Maler zwei Gemälde zu Unsrer Frauen; das eine stellt den St. Andreas knieend vor dem Kreuze, das andre die Ausgießung des heil. Geistes dar.

Dieß letztere Gemälde ist von Regnesson in Kupfer gestochen worden. Cor. Bloemaert hat die Keuschheit Josephs, P. Daret den betenden St. Jeremias, und den Tod St. Sebastians gestochen.

130) Aniello Falcone aus der Neapolitanischen Schule, gebohren zu Neapel im Jahre 1600, war der Schüler des Ribeira. Er widmete sich der Gattung der Bataillen, und ward l'oracolo delle bataglie genennt. Seine Farbe war lebhaft, und sein Zug ungezwungen. Er ward von dem Bourguignon nachgeahmt, und sahe die geschicktesten Meister seines Zeit sich um das Vergnügen streiten, seine Werke zu besitzen. Er starb im Jahre 1680, in einem Alter von achtzig Jahren.

131) Michel Angelo Cerquozzi, Michel Angelo der Bataillenmaler genannt, war aus der Römischen Schule; man nennt ihn auch Michel Angelo den Bambochadenmaler, weil er viel in diesem Fache gearbeitet hat. Er war gebohren zu Rom im Jahre 1602. Er war anfangs Schüler eines Flandrischen, und in der Folge eines Italiänischen Malers, der einen grossen Ruf in der Malerei der Früchte hatte; er selbst that sich in dieser Gattung der Nachahmung hervor. Als er sich mit Peter von Laar verbunden hatte, den man Bamboccio nennt, so fand er Vergnügen daran, die Gattung nachzuahmen, in der sich sein Freund auszeichnete; er hat auch die Geschichte gemalt, aber mit weniger Glück.

Seine Gemälde waren mit der ganzen Frölichkeit seines Karakters beseelt; es waren stumme Lustspiele. Sein Zug war ungezwungen und seine Farbe lebhaft. Er hatte ein vortrefliches Gedächtniß, und eine lebendige Einbildungskraft. Es war genug, in seiner Gegenwart eine Erzählung von einer Bataille oder von einer komischen Scene zu machen, und er entwarf schon das Gemälde davon. Alles was er hörte, sahe er. Seine Entwürfe waren blos in seinem Geiste gezogen, und er trug sie so auf die Leinwand über. Er suchte jedoch keinen Ruhm in einer gefährlichen Geschwindigkeit, und wendete auf die Vollendung seiner Werke die gehörige Zeit. Er war der Modemaler seiner Zeit: jedermann wollte von ihm Gemälde haben.

Er war ein Mann von guten Sitten, und von hohem Geiste, der selbst von denen Gutes sprach, welche seine Werke herab-

herabsetzten. Man konnte an ihm nichts als seine Liebe zum Gelde tadeln. Er hatte dessen viel, und machte, um es zu verbergen, einen langen Weg auf das Feld, bis er einen Ort gefunden hatte, der ihm sicher zu seyn schien; er fieng von neuem an zu suchen, weil er auf einigen Verdacht sogleich wieder dahin zurückkehrte, wo er hergekommen war, und strapazirte sich dabei so sehr, daß er seine Gesundheit ganz zerstörte. Nichts war vermögend, sie wiederherzustellen, und er starb zu Rom im Jahre 1660, in einem Alter von acht und funfzig Jahren.

Man hat von ihm nur ein Gemälde in dem königlichen Kabinet, und dieß ist nicht aus seiner schönern Zeit. Es stellt einen Italiänischen Arzt dar. In dem Palais royal hat man eine Maskerade von seiner Hand.

132) Philipp de Champagne aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Brüssel im Jahre 1602, hatte nur sehr mittelmäßige Meister, und bildete sich selbst. Er kam in seinem zwanzigsten Jahre nach Paris, und ward Oberaufseher über die Gebäude der Königin. Er hatte lange Zeit in Frankreich die meiste Beschäftigung, und den größesten Ruf: zahlreiche Arbeiten, die er für den Hof verfertigte, konnten ihm Hoffnung machen, erster Maler des Königs zu werden: da indessen diese Stelle dem Lebrun gegeben ward, der ganz neuerlich aus Italien gekommen war, so bezeigte er sich darüber nicht neidisch. Wenn diese Stelle die Belohnung älterer Dienste seyn sollte, so hatte Champagne ein Recht darauf; sollte sie der Preiß des Verdienstes seyn, so trug sie Lebrun mit Recht davon.

Champagne ahmte die Natur ohne Wahl, und ohne Wärme nach. Er stellte sein Modell gut dar, aber er gab ihm keine Bewegung. Wir verstehen hier unter Bewegung nicht gewaltsame Attituden, sondern das, was den Werken der Kunst Handlung, was ihnen Gefühl, was ihnen Leben giebt. Seine Zeichnung war hinlänglich korrekt, aber nicht sehr elegant; seine Farbe war gut. Er würde eines dauerhaften Rufes genossen haben, wenn er nichts als Portraits gemalt

gemalt hätte. Er starb zu Paris im Jahre 1674, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren.

Man sieht in Paris eine große Anzahl von seinen Werken, und sie beweisen, daß er einer von denenjenigen Meistern war, welchen man wenigstens viel Achtung schuldig ist, wenn sie nicht Enthusiasmus erregen. Es fehlte ihm, um Bewunderung zu verdienen, nichts als Wärme, welche ihm aber die Natur versagt hatte. Seine Gemälde bei den Karmelitern auf der St. Jakobsstrasse, und so viele andre, sind gute Werke; so ist sein betender St. Philippus, in den Sälen der königlichen Malerakademie ein sehr gutes Werk; sein eignes Portrait von ihm selbst verfertigt, ist eins von den schönsten, welche sich in diesen Sälen zeigen.

Dieses vortrefliche Gemälde ist sehr schön von Edelink gestochen worden, welcher auch die Samaritanerin gestochen hat. Pitau hat nach dem nehmlichen Maler einen St. Bruno gestochen.

133) Jakob Van Oost, der Aeltere genannt, war aus der Flandrischen Schule. Man weiß, daß er zu Brügge gebohren worden ist, aber man kann nicht genau sagen, in welchem Jahre er daselbst das Licht sah. Dieser geschickte Künstler ist den Ausländern nicht bekannt worden, weil seine Werke, die er für Kirchen und Rathhäuser verfertigte, nicht aus Flandern kamen.

Seine Meister sind nicht bekannt; er verdankt ihnen ohne Zweifel weniger, als seinen natürlichen Anlagen, und seinen Studien: aber man weiß, daß er sich das erstemal Achtung verschafte, da er sich bekannt machte. Der Beifall, den er erhielt, machte ihn nicht blind gegen das, was ihm noch fehlte: aufgeklärter als seine Bewunderer sahe er das Ziel noch weit von sich entfernt, das er sich zu erreichen bestrebte, und um sicher in der von den großen Meistern eröffneten Laufbahn fortzugehen, unternahm er die Reise nach Italien. Hannibal Carraccio war der Meister, den er sich zum Muster nahm, und er kam ihm in seiner Nachahmung so nahe, daß er die Italiener in Erstaunen versetzte. Er besaß die Kunst, sich gewisser-

maßen

maßen in die Künstler überzutragen, die er zu Gegenständen seiner Nachahmung nahm; in seiner Jugend war es Rubens, den er sich zum Muster erwählte, und er hat auch da Rubens verfertigt: in Italien verfertigte er Carracci. Als das Alter der sklavischen Nachahmung vorüber war, als er selbst etwas zu seyn wünschte, so blieb ihm eine aus den großen Eigenschaften des Bolognischen und Antwerpischen Malers zusammengesetzte Manier übrig. Seine Farbe hatte die Schönheit vom Rubens; seine Zeichnung spielte in den Geschmack des Carraccio, war aber weniger überladen.

Bei seiner Rückkunft in sein Vaterland ward er mit den größten Unternehmungen überhäuft. Er war munter in dem Fleische, aber man beschuldigt ihn, seine Farben in den Bekleidungen zu wenig gebrochen zu haben: indessen hatte er diesen Fehler nicht immer, und man kennt von ihm Gemälde von dem schönsten Guſſe. Er hat auch welche verfertigt, auf denen man in der Nähe nichts unterscheiden kann, die aber von fern eine bewundernswürdige Wirkung hervorbringen. Er verstand die Partie des Helldunkel sehr gut, warf die Gewande schön, war edel in den Attituden, einfach und kunstreich in den Nebenstücken. Nach dem Beispiele großer Meister setzte er seine Sujets mit einer kleinen Anzahl von Figuren zusammen, indem er die, welche nicht nothwendig waren, für unnütz, ja sogar in Rücksicht auf den Hauptgegenstand für schädlich hielt. Man kennt von ihm keine andern Staffeleygemälde, als sehr tockirte Entwürfe. Er hatte nicht das Talent, Landschaften zu malen; war er gedrungen, in seinen Zusammensetzungen welche aufzuführen, so nahm er seine Zuflucht zu fremden Händen; aber, so oft er nur konnte, gab er seinen Gemälden Gründe aus der Baukunst. Er war nicht weniger glücklich in den Portraits, als in der Geschichte, und seine Portraits selbst spielten in diese letztere Gattung; es waren Zusammensetzungen, und nicht einfache, individuelle Nachahmungen. Sein Meisterstück in dieser Gattung ist in einem von den Gerichtssälen zu Brügge; es stellt den Magistrat dar, wie er einen Verbrecher zum Tode verdammt, dem man sein

Urtheil

Urtheil vorlieset. Man bemerkt, daß dieser Künstler bis an das Ende seines Lebens Fortschritte gemacht hat; er starb gegen sein siebzigstes Jahr im Jahre 1671.

Hr. Descamps giebt uns die Beschreibung von einem Werke dieses Meisters, welches sich in der Abtei zu St. Trou findet, wo seine Tochter Nonne war. „Der Grund des Chors „besteht aus einer flachen Mauer, auf welcher er einen schönen „Säulengang bei dem Eingange eines Tempels dargestellt hat; „dieser Säulengang nimmt die ganze Höhe der Mauer ein: „das Hauptgesims ist durch vier Säulen von weißem Marmor „unterstützt; der übrige Theil der Baukunst ist von weissem „und schwarzem Marmor, mit goldnen Verzierungen: die Pro- „fils und die Formen dieser Baukunst sind bewundernswürdig. „Der Eingang des Tempels ist mit einem schwarzen Vorhange „verdeckt, den ein junger Mensch wegzieht, und der junge „Mensch ist der Sohn des Van Oost. Dieser halb geöffnete „Vorhang läßt das Inwendige dieses schönen Gebäudes se- „hen, in welchem der heil. Geist vorgestellt ist, wie er auf die „Jungfrau und die Apostel herniedersteigt: das große Licht, „welches die Stralen des Himmels erzeugen, bringt, beson- „ders im Gegensatze von dem Marmor des Säulenganges die „überraschendsten Wirkungen hervor. Unten finden sich fünf „Stufen, auf denen man vier Apostel sieht, welche erstaunt „sind über das, was oben vorgeht. Einer von ihnen besteigt „die Stufen mit Schnelligkeit, und hält sich an die erstere „Säule. Van Oost ist selbst unter der Figur eines dieser „Apostel dargestellt. Ueber den Stufen hat er die kalten und „regelmäßigen Formen zu unterbrechen gesucht: hier ist ein „halboffnes Buch, dort sind Papiere oder Handschriften. Dieß „Stück täuscht täglich ein und dieselben Künstler. Die Per- „spective ist daran nicht minder schön beobachtet, als die Har- „monie der Farbe."

Jakob Van Oost, sein Sohn, der jüngere genannt, wandelte in seinen Fußtapfen. Gebohren im Jahre 1637, führte er den Bleistift von seiner ersten Kindheit an, machte die Reise nach Rom, und studierte hier die Antike und die großen Meister.

Meister. Wenn er seiner Neigung gefolgt hätte, so würde er sich zu Paris niedergelassen haben; aber er ward zu Ryssel durch Unternehmungen zurückgehalten, die ihm übertragen wurden, und schnell auf einander folgten. Diese Stadt ist es, in welcher sich seine vornehmsten Werke befinden. Er brachte hier vierzig Jahre zu, und verließ sie erst in seinem Alter nach dem Tode seiner Gattin. Er endigte sein Leben im Jahre 1713 zu Brügge, wo er sein Daseyn empfangen hatte. Nach dem Beispiele seines Vaters hat er keine Staffeletgemälde verfertigt; dieß ist die Ursache, warum er fast nirgends bekannt ist, als in den Städten, wo er gearbeitet hat.

„Seine Manier, sagt Hr. Descamps, nähert sich „der Manier seines Vaters; aber sein Zug ist freier. Er „bekleidete in der größten Manier. Seine Zusammense„tzungen sind nicht überladen, aber durchdacht: seine Fi„guren sind korrekt und voll Ausdruck; sein Geschmack „in der Zeichnung gleicht der großen Schule; seine Farbe ist „gut, und bringt schöne Wirkungen hervor.“ Das Portrait malte er sehr gut; aber seine Anhänger haben den Enthusiasmus zu weit getrieben, wenn sie ihn in diesem Fache dem Van Dyck an die Seite setzen.

134) **Rembrandt.** Siehe das, was diesen Maler betrift in dem Artikel: **Schule**, unter der holländischen Schule.

135) **Laurentius de la Hire** aus der Französischen Schule, war der Sohn eines Malers, welcher in Polen gearbeitet hatte, und der seinen Sohn nicht zu seinem Gewerbe bestimmte; aber besiegt durch die Neigung des jungen Menschen lehrte er ihm die Grundsätze der Kunst. Von allen Malern, welche damals in Paris bekannt waren, war er der einzige, welcher nicht der Manier des Vouet folgte, und diese Eigenheit konnte zu seinem Rufe beitragen. Ob er schon nicht ohne Verdienst war, so ist er doch dem Meister nicht gleich gekommen, den er für unwürdig hielt nachzuahmen. Bei der Bemühung das Angenehme zu suchen ward er weichlich; um seiner Zeichnung Feinheit zu geben verfiel er in die Manierirung: er

wollte

wollte seine Extremitäten anmuthig machen, und er entfernte sich von der Natur. Wenn er indessen auch die Grazie nicht hat finden können, so muß man doch gestehen, daß er das Graziöse getroffen hat; aber er hat es mit ein wenig Kälte vermengt. Er war manierirt, sogar in den Wirkungen, und, der Theorie der Luftperspektive treuer, als der Beobachtung der Natur, verhüllte er nicht allein seine Fernen, sondern sogar die Figuren, welche nicht auf dem Vordergrunde waren, in einen mehr oder weniger dichten Nebel. Seine Zusammensetzungen waren gelehrt, sein Pinsel frisch, seine nur zu kalte, zu gezwungene Vollendung, mußte den Liebhabern gefallen. Seine Landschaften wurden wegen ihrer Pracht geschätzt; jetzt werden sie nicht mehr gesucht, weil sie sich der Natur zu wenig nähern. Er malte auch Portraits, und zeichnete sich in dieser Gattung unter den Künstlern seiner Zeit aus. Gegen das Ende seines Lebens malte er nur kleine Staffeleygemälde mit einem sehr sorgfältigen Pinsel, und einer großen Vollendung. Er ist nie gereiset, und zu Paris, im Jahre 1656, in seinem funfzigsten Jahre gestorben.

Man kann zwei seiner schönsten Gemälde in der Karmeliterkirche auf der St. Jakobsstraße sehen: das eine stellt den Einzug Christi zu Jerusalem, das andre seine den drei Marien geschehene Erscheinung vor.

F. Chauveau hat nach dem la Hire das Urtheil des Paris, und eine heil. Familie, Rousselet den Märtyrertod St. Sebastians gestochen.

136) **Joachim Sandrart**, aus der teutschen Schule, gebohren zu Frankfurth am Main im Jahre 1666, studierte die lateinische Sprache, erlernte zugleich die Kunst in Kupfer zu stechen und zu malen, und bestimmte sich für dieß letztere Talent. Er gieng nach England, wo er die Manier Hollbeins nachahmte, und nach Italien, wo er sich an die von den Meistern der Römischen Schule machte. Der König von Spanien verlangte damals von dem Kardinal Barberini zwölf Gemälde von den größten Meistern, und Sandrart hatte das Vergnügen, diesen Kardinal eines von seinen Werken nebst den

Gemälden des Dominiko, Guido, Poussin, und Lanfranc wählen zu sehen: dieß beweißt indessen noch nicht, daß er verdiente, mit diesen Künstlern in Parallele gestellt zu werden. Es hat ihm oft an Geschmack gemangelt, und er hatte mehr Wissenschaft als Genie. Die Achtung, die man für den Mann von Geist hatte, hat viel zu dem Rufe des Malers beigetragen.

Er arbeitete in den Hauptstädten Italiens, Hollands, und Teutschlands, erwarb sich ein ansehnliches Glück, das aber durch den Krieg fast ganz zerstört ward, und zog sich hierauf nach Nürnberg zurück, wo er eine Akademie errichtete. Er ist weniger durch seine Malerwerke, als durch die Bücher bekannt, welche er über seine Kunst in lateinischer und in deutscher Sprache schrieb. Das Schätzbarste darunter ist die Biographie der Maler, ob man es gleich nicht ganz frei von Partheilichkeit findet, und ob er sich gleich oft in den Thaten und dem Karakter der Künstler geirrt hat. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt; man weiß, daß er noch in seinem sieben und siebzigsten Jahre lebte und schrieb. Ich weiß nicht, ob Jakob Sandrart, der Kupferstecher, sein Sohn war.

Dieser Jakob hat nach dem Joachim den Zeuxis gestochen, wie er seine Juno nach den fünf schönsten Mädchen von Crotona malt, und den Streit dieses Malers mit dem Parrhasius. J. Suyderhoef hat nach eben diesem Maler den Tag, und J. Falk die Nacht gestochen.

137) **Johann Franz Grimaldi der Bologneser** genannt, aus der Lombardischen Schule, Schüler und Anverwandter der Carracci, ist gebohren zu Bologna im Jahre 1606. Er malte die Figur hinlänglich gut, beschäftigte sich aber besonders mit der Landschaft: er glich in diesem Fache den Carracci: sein Zug war geistreich, sein Kolorit munter, aber ein wenig zu grün, seine Gegenden gut gewählt, sein Baumschlag leicht. Er malte gut in Oel, und Fresko. Der Kardinal Mazarin rufte ihn nach Paris, und er arbeitete hier drei Jahr in dem Pallast des Kardinals und im Louvre. Er starb zu Rom im Jahre 1680, in einem Alter von vier und siebzig Jahren.

ren. Er stach gut mit der Radiernadel, und man hat mehrere Kupferstiche von ihm nach seinen eignen Gemälden und nach dem Titian.

138) **Erasmus Quellin** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1607, widmete seine Jugend dem Studio der Wissenschaften, und war einige Jahre Professor der Philosophie. Durch den Umgang mit Rubens als Gelehrter und als Mann von Geist verbunden, fand er den lebhaftesten Geschmack an dem Pinsel, verließ sein Katheder, und ward der Schüler seines Freundes. Seine Fortschritte waren riesenmäßig: er sahe sich bald mit Arbeiten in der Geschichts- und Portraitmalerei überladen. Seiner Zeichnung fehlt es nicht an Korrektheit, seine Zusammensetzungen machen seinem durch Nachdenken gemäßigten Genie Ehre, seine Ausführung ist fest, sein Helldunkel von einer schönen Harmonie, seine Farbe glänzend, lebhaft, und der Schule würdig, wo er sich gebildet hatte. Er hatte die Perspektive gut inne, und schmückte seine Gemälde durch die Baukunst und die Landschaft. Er wollte alle Zweige seiner Kunst kennen lernen, und fand, daß es einem Maler Schande mache, zu fremden Händen seine Zuflucht zu nehmen. Er starb zu Antwerpen im Jahre 1678, in einem Alter von ein und siebzig Jahren.

Bolswert hat nach dem Quellin das Abendmahl gestochen.

Johann Erasmus Quellin, Sohn dieses Malers, und gebohren im Jahre 1629, war der Schüler seines Vaters, reisete in der Folge nach Italien, und erwarb sich durch seine Arbeiten einen Ruf, der ihm in sein Vaterland vorangieng: er war nicht sobald hierher zurückgekommen, als er sich mit wichtigen Unternehmungen für ganz Flandern überhäuft sahe. Er wird für einen der besten Flandrischen Maler nach Rubens gehalten. Er hatte Paul Veronese gut studiert, und seine großen Zusammensetzungen sind in dem Geschmacke dieses Malers. Er zierte seine Gemälde oft mit schönen Gründen aus der Baukunst. Mit einer schönen Farbe verband er eine große Kenntniß im Helldunkel, und seine Ordnungen sind

gut aufgenommen. Er starb zu Antwerpen im Jahre 1715, in einem Alter von sechs und achtzig Jahren.

139) **Abraham Diepenbecke** aus der Flandrischen Schule, war aus Herzogenbusch; das Jahr seiner Geburt ist nicht bekannt; aber man hat Gründe, ihn etliche Jahre jünger, als Van Dyck zu schätzen. Er war einer der schätzbarsten Schüler von Rubens, und reisete nach Italien. Er malte in Oel und auf Glas: dieß letztere Talent übte er schon, ehe er in die Schule des Rubens trat. Seine zu überladene Zeichnung war in dem Geschmacke dieses Meisters: er hatte eine leichte Zusammensetzung, ein lebhaftes Kolorit, eine schöne Kenntniß im Helldunkel. Er würde vielleicht einen großen Ruhm in der Malerei erlangt haben, wenn er sich nicht oft dieser Kunst entzogen hätte, um Zeichnungen zu verfertigen, welche zur Verzierung von Büchern bestimmt waren, oder unter die Brüderschaften vertheilt werden sollten. Man hat viel nach diesem Meister gestochen; wir wollen uns hier begnügen, den **Tempel der Musen** anzuzeigen, welcher bekannt und gesucht ist. Er reicht hin, um seinen Geschmack in der Zeichnung und Zusammensetzung kennen zu lernen. Dieser Künstler starb im Jahre 1675.

140) **Theodor van Thulden** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Herzogenbusch im Jahre 1607, war der Schüler Rubens, und arbeitete unter diesem großen Meister an der berühmten Gallerie von Luxemburg. Er malte in seinem drei und zwanzigsten Jahre das Leben des St. Johannes von Matha in der Kirche der Mathuriner; aber seine Gemälde sind ganz übermalt, und es ist von ihrem Verfasser nichts mehr übrig, als die Zusammensetzung. Er zeichnete sich in der Geschichte aus, aber sein Geschmack trieb ihn immer von neuem an, kleine Sujets zu malen. Er ist edel in dem Großen, treffend und geistreich in dem Kleinen. Sein Genie war fruchtbar, seine Gedanken erhaben, seine Zeichnung noch inkorrekter, als die seines Meisters, seine Farbe weniger schön, sein Helldunkel eben so harmonisch. Er stach gut mit der Radiernadel, und hat selbst die Geschichte des St. Johannes von

Matha, die er gemalt hatte, und einige Gemälde des Primaticcio herausgegeben.

141) Anna Maria Schuurmans aus der holländischen Schule, gebohren zu Utrecht im Jahre 1607, verdient in die Zahl der Wunderkinder gesetzt zu werden. Sie sprach in ihrem siebenten Jahre lateinisch, und in ihrem zehnten übersetzte sie mehrere Abhandlungen des Seneka in das teutsche und flandrische. Ihre Fortschritte in der griechischen Sprache waren nicht weniger riesenmäßig. In der hebräischen war sie die Schülerin des Vossius. Sie hat in den mehrsten gelehrten und gemeinen Sprachen in Versen und in Prosa geschrieben. Sie besaß Kenntniß in der Musik, und spielte die Laute und das Klavier sehr schön. Sie hat gemalt; sie hat mit der Radiernadel, mit dem Grabstichel, und mit einer Diamantenspitze auf Krystall gestochen. Sie hat im Kleinen in Stein geschnitten, und in Wachs modellirt. Sie nahm die religiösen Meinungen des Abadie an, folgte ihm nach Altona, und starb hier im Jahre 1678, in einem Alter von ein und siebzig Jahren. Man hat ihr Portrait von ihr selbst gestochen.

142) Gerard Terburg, aus der holländischen Schule, gebohren im Jahre 1608 zu Zwol, in der Provinz Ober-Issel, war der Schüler seines Vaters. Er stand schon im Rufe, ehe er die Reise nach Teutschland und Italien unternahm, und in der That, nach der Gattung, die er annahm, und der Manier, mit der er sie behandelte, sieht man nicht, daß das Studium der Meisterstücke von Italien ihm sehr nützlich habe seyn können. Die kostbare Vollendung seiner Werke machte, daß sie gesucht wurden, und er war zu der Zeit des Kongresses zu Münster reich genug, um hier mit Pracht zu erscheinen. Das Gemälde, auf welchem er alle Ministres dieses Kongresses dargestellt hat, wird für sein Meisterstück gehalten. Er gieng in der Folge nach Spanien, wo ihn der König zum Ritter machte, und wo alle Damen ihr Portrait von seiner Hand haben wollten: aber der Maler war von einer reizenden Figur und von einem angenehmen Geiste; die Eifersucht der Ehemänner nöthigte ihn, dieß Königreich zu verlassen. Er ließ sich

in

in Deventer nieder, und ward Bürgermeister dieser Stadt, ohne seine Kunst hintanzusetzen. Er starb hier im Jahre 1681, in seinem drei und siebzigsten Jahre.

Es ist nicht die Schönheit der Zeichnung, welche macht, daß seine Werke gesucht werden; er ist weder elegant, noch korrekt; aber man liebt an ihm eine Sorgfalt, und eine Pracht, die man für Vollendung hält, die aber davon unterschieden werden muß: denn man kann in der That seinen Werken viel mehr Vollendung geben, ohne in jene gezwungene Manier zu verfallen. Man kann Werke großer Meister sehen, welche tockirt scheinen, und deren Köpfe und Hände wirklich vollendeter sind, als in den Gemälden von Terburg. Sein Pinsel hat etwas plumpes; aber er stellte die Stoffe, und vorzüglich den weissen Atlas sehr gut dar, und fand immer Mittel, ihn in seine Werke zu bringen; dieß ist gewissermaßen sein Siegel, und dient dazu, ihn kennen zu lernen. Es ist jene zufällige Partie, welche seine kleinern Werke den Liebhabern so schätzbar macht, ob man gleich weder Geist, noch Ausdruck, noch Bewegung, noch Erfindung, noch Zusammensetzung daran findet, und ob schon die Wahl der Natur hier sehr gemein ist.

Der Friede zu Münster ist von Suyderhof gestochen worden; die väterliche Unterweisung von Wille.

143) Adrian Brauwer aus der Holländischen Schule, entsprossen zu Harlem aus einer sehr armen Familie, verfertigte in seiner Kindheit Stickereizeichnungen für den Putz der Bäuerninnen. Franz Hals, ein sehr guter Portraitmaler, der zu seiner Zeit Niemand über sich hatte, als den Van Dyck, glaubte einige Anlagen in den Zeichnungen des jungen Brauwer zu entdecken; er verlangte ihn von seinen Eltern zum Schüler, ließ ihn riesenmäßige Fortschritte thun, und verschloß ihn auf einem Boden, wo er ihn den ganzen Tag Gemälde zu verfertigen gab, die er sehr theuer verkaufte, indessen er dem Verfertiger kaum einen schlechten Unterhalt, und einige Lumpen gab. Brauwer muthmaßte nicht, daß er Talent habe; er ward von einigen Schülern seines Meisters davon überzeugt, und ergriff die Flucht. Er flüchtete zu einem

Gast-

Gastwirth in Amsterdam, der in seiner Jugend gemalt hatte, und der ihn mit den nothwendigen Materialien zur Malerei unterstützte. Brauwer verfertigte ein kleines Gemälde, welches einen Spielzank unter Bauern und Soldaten vorstellte. Der Wirth erstaunt, eilte dieses Werk einem Liebhaber zu zeigen. „Ah! rief dieser aus, endlich habe ich den Meister gefunden, „den ich so lange schon kennen zu lernen wünschte, und dessen „Gemälde mir Hals so theuer verkauft hat." Er gab sogleich hundert Dukaten für das, welches man ihm überreichte; sie wurden dem Maler treulich überbracht, der nicht glauben konnte, daß eine so ansehnliche Summe ihm angehöre. Er nahm es endlich, gieng aus dem Gasthofe heraus, und kam erst einige Tage nachher zurück, mit allen Aeußerungen der Frölichkeit. Man fragte ihn, was er mit seinem Gelde gemacht hätte: „Ich „habe mich dessen entledigt, sagte er, und ich finde mich um „vieles glücklicher." Er behielt diesen glücklichen Humor sein ganzes Leben hindurch, achtete nie das Geld, arbeitete nur, wenn er ohne Mittel war, und hatte fast keine andre Freistatt, als die Wirthshäuser, und zuweilen die Gefängnisse, indem er diese Gefängnisse der ehrenvollen Freistatt vorzog, welche ihm Rubens angeboten hatte. Er starb endlich an einer schändlichen Krankheit in einem Hospital zu Antwerpen, im Jahre 1640, in seinem zwei und dreißigsten Jahre. Rubens vergoß Thränen, als er den Tod dieses Künstlers erfuhr, der seine Höflichkeit so schlecht erwiedert hatte; er ließ ihn ausgraben, und verschafte ihm ein ehrenvolles Begräbniß.

Seine Gemälde stellen die Oerter vor, die er besuchte, und die Handlungen, von denen er Theilnehmer oder Zeuge war, Wirthshäuser, Kartenspiele, bäuerische Ausschweifungen. Dieß sind die nehmlichen Sujets, welche Teniers gewählt hat; aber Kenner finden, daß Bauwer ihn in der Farbe noch übertroffen hat. Sein Pinsel ist voll, sein Zug fest, sein Ausdruck eben so lebhaft als wahr.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. Corn. Visscher hat nach diesem Maler lustige Bauern gestochen: Suyderhoef einen alten Mann, der eine junge Frau liebkoset: L. Vorstermann

stermann die Stolze, die Faule, den Unmäßigen, den Geizigen.

144) Johann Goeimar aus der Flandrischen Schule, gebohren in dem Zeitpuncte, den wir jetzt durchlaufen, ist ein nicht eben sehr bekannter Maler; aber er giebt uns Gelegenheit, von dem Geschmacke gewisser Flandrischer Liebhaber zu reden, welche sich begnügten, ihr Kabinet mit einem einzigen Gemälde auszuschmücken, dabei aber wollten, daß dieß Gemälde die größtmöglichste Anzahl von Gegenständen befassen sollte, welche die Natur darbietet. Um einem von diesen Liebhabern gefällig zu seyn, sagt Hr. Huber, hat Goeimar auf einem großen Saale den Heiland bei der Martha und Maria dargestellt. Die Scene ist auf einem großen Saale: auf der einen Seite ist die Küche, auf der andern die Speisekammer. Das Ganze ist mit allen Arten von Früchten, Küchengewächsen, gekochten und rohen Speisen, mit lebendigen und todten Thieren, mit Geschirr und Küchengeräthe von allen Arten von Metall erfüllt. Man sieht auch ähnliche Gemälde in Holland. Was zu beweisen scheint, daß das Gemälde Goeimars von Seiten der Ausführung nicht zu verachten sei, ist dieß, daß es von dem berühmten Bolswert ist in Kupfer gestochen worden.

145) Georg Andreas Sirani aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1610, war der Schüler des Guido, und muß in die Zahl der angenehmen Maler gesetzt werden. Er hat selbst einige seiner Gemälde mit der Radiernadel gestochen, und unter andern den betenden St. Jeremias. Er starb im Jahre 1670, in seinem sechzigsten Jahre. Mehr noch die Talente seiner Tochter als die seinigen sind es, die seinen Namen berühmt gemacht haben.

Elisabeth Sirani verdient einen ausgezeichneten Platz unter den Geschichtmalern. Ihre Zeichnung war schön, ihre Manier fest, ihre Köpfe anmuthig, ihre Schatten sehr treffend; sie hatte eine schöne Farbe, und zeichnete sich durch die angenehme Munterkeit ihrer Mitteltinten aus. Dieß sind die Eigenschaften, welche man auf ihrem Gemälde in der St. Leonardskirche zu Bologna bemerkt, welches den St. Antonius

von

von Padua darstellt, wie er die Füße des Jesuskindes küßt. Man findet selbst in ihren niedrigern Gemälden eine schöne Manier, und einen markigten Pinsel. Dieß so seltene Frauenzimmer ward vergiftet, und ihr Vater konnte sie nicht überleben.

F. Bartolozzi hat nach dieser liebenswürdigen Künstlerin ein nackendes und schlafendes Kind, und Bithe den Cupido gestochen, wie er die Waffen des Mars verbrennt.

146) Adrian van Ostade scheint in die teutsche Schule zu gehören, denn er ward im Jahre 1610 in der Stadt Lübeck gebohren; allein Holland hat Recht, auf ihn Ansprüche zu machen, weil Harlem es war, wo er seine malerische Erziehung erhielt. Er war der Schüler von Franz Hals, und der Mitschüler von Brauwer: er war es, der diesem letztern seine Talente kennen lehrte, und der ihm Muth einflößte, das Joch eines geizigen Meisters abzuschütteln.

Ostade hat sich immer zu Harlem oder zu Amsterdam aufgehalten. Er hatte eine große Kenntniß im Helldunkel, eine feurige, lebhafte und durchscheinende Farbe, einen sanften und markigten Pinsel, eine Zeichnung von der schlechtesten Wahl, und die nur unter den Gewanden erträglich wird, mit denen er seine Figuren bekleidete. Er beschäftigte sich nicht mit der Kunst zu gruppiren, und streute die Figuren auf seinen Gemälden ohne Ordnung aus. Man sieht hier z. B. einen vor einem Kamine stehenden Menschen, und einen andern weit genug davon entfernt, der seine Pfeife raucht. Dieß ist ganz wider die klassischen Regeln der Zusammensetzung, aber es ist Natur. In einem historischen Sujet lehrt die Natur der Kunst, die Figuren, welche das Sujet interessirt, einander zu nähern, und zu gruppiren: in Gemälden aus dem gemeinen Leben erlaubt sie ihr, sie zu zerstreuen, sobald sie nicht ein Sujet unternimmt, welches den Figuren, die man darinn aufführt, interessant ist. Jeder beschäftigt sich in seinem Winkel, und es ist die naive Darstellung des Innern in einem Hauswesen. Aber, möchte man sagen, warum erwählt man denn dergleichen Sujets, oder vielmehr, warum verfertigt man denn Gemälde, welche kein Sujet haben, und mithin auch für Niemand interes-

interessant seyn können? Die Antwort ist, daß Gemälde, wenn sie gefallen, auch interessiren: denn das Vergnügen selbst ist ein Interesse. Man muß nur die verschiedenen Gattungen in höhere oder niedere Klassen ordnen, nach dem Verhältniß der Stärke des Interesse, welches sie erregen.

Ein größerer Fehler, den man an ihm tadelt, ist der, daß er oft den Gesichtspunkt so hoch gestellt hat, daß die Zimmer bizarr erscheinen, und sogar lächerlich seyn würden, wenn er nicht die großen Zwischenräume, welche leer würden geblieben seyn, durch Details auszufüllen gewußt hätte.

Er hat nur niedrige Sujets dargestellt, und die häßliche Natur, die er wählte, stellte er noch häßlicher dar; aber er macht, daß man alles vergißt, was seine Sujets zurückstoßendes haben, durch den Geist, die Feinheit, und die Wahrheit, welche er seinen grottesken Figuren giebt. Er starb zu Amsterdam im Jahre 1685, in einem Alter von fünf und siebzig Jahren. Er hatte einen Bruder, mit Namen Isaak, welcher sein Schüler war, und in seiner Manier, in der er ihm folgte, tief unter ihm steht; er würde ihn aber vielleicht übertroffen haben, wenn er nicht sehr jung gestorben wäre.

Adrian van Ostade hat mehrere seiner Zusammensetzungen gestochen, und seine radierten Blätter sind sehr gesucht.

Corn. Vißcher hat nach diesem Meister eine Tabagie; J. Vißcher ein ländliches Fest; und Suyderhoef Bauern gestochen, welche sich im Wirthshause belustigen.

147) **Johann Both**, aus der Holländischen Schule, gebohren zu Utrecht im Jahre 1610, muß mit seinem Bruder **Andreas** in einem und demselben Abschnitte aufgestellt werden, weil sie ganz unzertrennlich waren, und stets alles unter sich gemein hatten, bis auf ihre Talente. Sie erhielten Unterricht von Abraham Bloemärt, und reiseten darauf zusammen noch sehr jung nach Italien. Johann überließ sich einzig der Landschaft, und nahm sich Claude Lorrain zum Muster: Andreas widmete sich der Figur, und folgte der Manier des Bamboccio. Beide Brüder arbeiteten vereinigt, und da sie eben so harmo-

harmonisch in ihrer Malerei als in ihrem Betragen waren, so bemerkte man nicht, daß ihre Gemälde von zwo verschiedenen Händen waren. Nie wurde die Landschaft Johanns durch die Figuren des Andreas verdorben, und wenn sie zuweilen von Seiten des Landschaftsmalers Aufopferungen verlangten, so war dieser immer bereit, sich ihnen zu unterziehen. Seine Werke wurden, des verdienten Rufs Claude Lorrains ohngeachtet, sehr gesucht. Man fand in ihnen eine sehr große Leichtigkeit, und dieß Geschenk der Natur besitzt eine Grazie, welche sich immer Beifall versprechen kann. Man bewunderte den Geist der Figuren, die Munterkeit, und das Piquante der Farbe, eine schöne Kenntniß des Lichts, die Kunst, es auf eine funkelnde Manier mitten durch die Wälder hindurchbringen zu lassen, und endlich eine schöne Vollendung, welche keine Mühe verrieth. Wenn man an dem Johann Both zuweilen einen gilblichten Farbenton tadelt, so muß man doch gestehen, daß er diesen Tadel nicht im allgemeinen verdient hat; der Beiname Johann Boths von Italien, welcher ihm ist gegeben worden, scheint ihn in das Mutterland der Künste aufzunehmen. Ein unglücklicher Zufall trennte diese beiden Brüder auf immer. Als sie im Jahre 1650 eines Abends in Venedig sich nach Hause begaben, so fiel Andreas in einen Kanal, und ertrank. Johann konnte von der Zeit an den Auffenthalt in Italien nicht mehr ertragen, er kam nach Utrecht zurück, und immer von seinem Schmerze verfolgt, hatte er bald den Trost, seinem Bruder in das Grab zu folgen. Ob schon Andreas stets die Figuren malte, welche die Landschaften Johanns beseelen, so hat er doch auch für sich Bambochadengemälde gemalt.

Der größte Theil von Kupferstichen nach den Gemälden Johann Boths sind von ihm selbst in Kupfer gestochen worden, und werden sehr geschätzt. Er hat auch nach seinem Bruder einen Brillenhändler gestochen. Vorstermann hat nach dem Andreas einen Schuflicker in seiner Bude gestochen.

148) Die beiden **Teniers** aus der Flandrischen Schule. Da der Sohn der berühmteste ist, so haben wir das, was wir

von

von dem Maler zu sagen hatten, bis auf seinen Abschnitt aufbehalten.

David Teniers, dem man den Beinamen des Aeltern gegeben hat, um ihn von dem Sohne zu unterscheiden, war gebohren zu Antwerpen im Jahre 1582, und der Schüler von Rubens. Als er aus dieser Schule fortgieng, so begab er sich nach Italien, und errichtete Freundschaft mit Eltzheimer; er fand Geschmack an der Manier dieses Malers, nahm sie an, und widmete sich dem Kleinen. Er erwählte seine Sujets aus dem gemeinen Leben, und behandelte sie mit viel Geist. Nachdem er sich zu Rom zehn Jahre aufgehalten hatte, kam er in seine Geburtsstadt zurück, und starb hier im Jahre 1649, in einem Alter von sieben und sechzig Jahren.

David Teniers, der jüngere, Sohn des Vorhergehenden, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1610, war anfangs der Schüler seines Vaters, und in der Folge des Adrian Brauwer. Er empfing auch Unterricht, oder wenigstens Rathschläge vom Rubens. Es schien in seiner Jugend, als ob er seinen Ruf in den Grenzen einer vortreflichen Nachahmung einschränken wollte; er besaß die Kunst, seine Manier in die Manier aller Meister überzutragen, und diese Geschicklichkeit verschafte ihm den Namen eines Affen der Malerei. Dem Erzherzog Leopold zugethan, der ihn mit Wohlthaten überhäufte, kopirte er im kleinen alle Gemälde der Galerie dieses Fürsten, und diese Kopien sind es, nach welchen diese Sammlung ist in Kupfer gestochen worden. Ueberdrüßig, nichts als Kopierer zu seyn, nahm er sich vor, Originale zu verfertigen, welche man für Werke der Meister halten könnte, die er sich nachzuahmen vorsezte: dieß ist das, was man Pastische nennt. Er ahmte nicht allein flandrische Meister, sondern auch Italiänische nach. Er ward nach seinem Gefallen ein Bassano, ein Tintoret, und vorzüglich ein Rubens. In seinen Pastischen, welche in dem Geschmack der beiden erstern Maler verfertigt sind, kann man wahrnehmen, daß seine Farbe grauer, und weniger verschmolzen ist; aber wenn er den Rubens nachahmte, so hatte er dessen Farbe, Zug, und sogar Erhöhung.

Er

Er sahe endlich ein, daß man durch die Geschicklichkeit im Nachahmen zwar Erstaunen erregen könne, daß man aber um einen soliden Ruhm zu erlangen, selbst erfinden müsse. Von der Zeit an unternahm er keine andre Nachahmung als die der Natur. Um sie mit mehrerer Fassung zu studieren, begab er sich auf ein Dorf, und mischte sich unter die Bewohner desselben, um ihre Tänze, ihre Spiele, ihre Trunkenheit, und ihre Zänkereien zu beobachten; und durch die Malerei ihrer Sitten bekam er eine unzählige Menge von Gemälden. Er lebte mitten unter den Landleuten als Beobachter, aber er behielt stets die Würde seines Karakters bei, und das Dorf, welches er sich zu seinem Zufluchtsorte erwählt hatte, war immer von Großen und Fremden erfüllt, welche ihn zu besuchen kamen. Er glich nicht im geringsten jenen flandrischen und holländischen Malern, welche sich selbst malten, wenn sie die Aeußerungen der Trunkenbolde darstellten.

Da er fast kein andres Land kannte, als das, welches er bewohnte, so zeichnen sich seine Landschaften nicht durch Reichthum der Lagen aus; sie haben nicht das Verdienst der Abwechselung, wohl aber das der Wahrheit. Was seine Figuren anbelangt, welche alle aus dem niedrigen Pöbel genommen sind, so sind sie abwechselnd an Attitude, Karakter, Alter und Ausdruck. Er verband die Gruppen sehr kunstvoll, und breitete den Tag und das Licht mit der größten Kenntniß aus. Sein Zug ist geistreich, seine Farbe leicht und silberartig.

Seine Feinde sagten, seine Gemälde würden keine Dauer haben, und seine Farbe wäre nichts, als eine Art von Tuschung in Oel. Er hatte einige Zeit den unglücklichen Einfall, ihnen Stillschweigen auflegen zu wollen, und seine Gemälde zu mehrern malen aufs neue zu malen. Dadurch ward er grau, und verlohr den Reiz des Ungezwungenen. Rubens öffnete ihm die Augen über seine Thorheit, Teniers ergriff seine erste Manier wieder, und behielt bei seinen Schatten die Transparents der Gründung bei. Er malte anfangs alles von einem Teige, brachte die verschiedenen Farbentöne an ihrer Stelle an, fügte in der Folge die Lichter hinzu, und endigte

mit einigen Zügen, welche die Stelle einer großen Arbeit vertraten.

Er hat Gemälde verfertigt, auf denen alles hell ist, und die durch ihre Wirkung überraschen. Man führt ein Gemälde von ihm an, welches dem Grafen von Vence angehört, auf welchem der Himmel hell, das Wasser hell, und die Hauptfigur ein Mensch im Hemde war; dieß beweißt, daß die Entgegenstellung großer Hellen und Braunen nicht nöthig ist, um die Gegenstände abzusondern. Ein heller Grund kann einen hellen Gegenstand vorrücken lassen, wenn man den erstern durch bläulichte Töne dämpft, welche in die Luftfarbe spielen, und dem andern durch feurige und vergoldete Töne Lebhaftigkeit giebt.

Es war insgemein in den Abendstunden, wenn Teniers Gemälde malte, wo alle Partieen hell waren; er nannte sie seine Nachessen. (après souper.) Er hat eine so große Anzahl von Werken gemacht, daß er sagte, um sie aufzustellen, müsse man eine zwo Meilen lange Gallerie haben. Man fühlt wohl, daß diese Rede nicht nach dem Buchstaben genommen, sondern für eine scherzhafte Uebertreibung angesehen werden muß. Er brachte gewöhnlich ein Gemälde in einem Tage zu Stande.

Man kann den Teniers als den Erfinder seiner Gattung betrachten, weil er die, welche ihm vorangegangen sind, übertroffen hat. Er starb zu Brüssel im Jahre 1690, in einem Alter von achtzig Jahren.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. Die Kupferstiche, welche nach ihm gemacht sind, sind nicht zu zählen. Der größte Theil davon ist von Lebas, oder unter seiner Direction gestochen worden. Man zeichnet unter diesen Kupferstichen die Werke der Barmherzigkeit aus.

David Teniers hatte einen Bruder, mit Namen Abraham, dessen Farbe grauer, und dessen Zug nicht so ungezwungen war. Man verwechselt zuweilen seine Gemälde mit den Gemälden Davids, ohngeachtet sie geringer sind, weil sie in die nehmliche Gattung gehören.

149) Alonso Cano, el Racionero genannt, aus der Spanischen Schule, stammte aus einem edlen Geschlechte, und war gebohren zu Grenada, im Jahre 1610. Er zeichnete sich aus in der Malerei, in der Bildnerei, und in der Baukunst. Er soll mit dem Genie der Zusammensetzung Schönheit der Farbe, und Korrektheit der Zeichnung vereinigen. Er starb zu Grenada im Jahre 1676, in einem Alter von sechs und sechzig Jahren.

150) Die Mignards aus der Französischen Schule, gebohren zu Troies in Champagne aus einer ursprünglich engländischen Familie, deren wahrer Name More war. Als Heinrich IV. sieben Brüder sahe, welche alle in seinen Diensten die Waffen trugen, und alle von einer schönen Gestalt waren, so sagte er: „dieß sind nicht Moren, es sind Mignards," und sie behielten den Namen Mignard. Der Vater unsrer Künstler war einer von diesen sieben Brüdern. Er hatte zween Söhne, wollte aber weder den einen noch den andern die Waffen ergreifen lassen: er bestimmte den ältern, Nikolas genannt, zur Malerei, und den jüngern Pietro zu der Arzneikunst. Aber er ward äußerst überrascht, als er diesen jüngern in seinem eilften Jahre, ohne einen Meister gehabt zu haben, treffende Porträts zeichnen, und in dem folgenden Jahre die ganze Familie des Arztes darstellen sahe, bei dem er Unterricht genoß; er glaubte nicht, so augenscheinlichen Anlagen widerstehen zu dürfen, und willigte ein, daß seine beiden Söhne eine und dieselbe Laufbahn beträten. Pietro erwarb sich einen weit grössern Ruf, als sein älterer Bruder; aber dieser ältere ward selbst auch ein schätzbarer Künstler, und wir dürfen ihn nicht mit Stillschweigen übergehen, in einem Abschnitte, wo wir uns genöthigt sehen, Künstler zu befassen, die sich weit unter ihm befinden.

Nikolas Mignard, gebohren im Jahre 1668, erhielt den ersten Unterricht von einem Maler, der sich zu Troies befand; aber er gieng bald nach Fontainebleau, um die Werke zu studieren, welche Franz I. aus Italien in diese Stadt hatte kommen lassen, und den Unterricht derer zu benutzen,

welche auf sie gefolgt waren. Er sah in kurzer Zeit ein, daß Italien der wahre Mittelpunkt der Kunst sei, daß der Schein ihres Lichtes von dieser Gegend ausgehe, und daß Frankreich nur noch schwache Strahlen davon aufnehme; er unternahm die Reise nach Rom, und brachte hier zwei Jahre zu. Bei seiner Rückkunft nach Frankreich setzte er sich zu Avignon, wohin ihn die Liebe rief: er heirathete hier seine Geliebte, von der er sich nicht ohne große Mühe entfernt hatte, und sein langer Aufenthalt in dieser Stadt machte, daß man ihn Mignard von Avignon nannte. Er ward auf Empfehlung des Kardinal Mazarin nach Paris gerufen, verfertigte am Hofe eine große Anzahl von Porträts, und schmückte mit seinen Malereien das Schloß der Tuillerien. Er hatte mehr Weisheit als Feuer in seiner Einbildungskraft, und war mehr bei dem Ausdruck angenehmer Sujets, als bei stürmischen Leidenschaften in seiner Sphäre. Seine Erfindungen waren geniemäßig, sein Pinsel schmeichlerisch, seine Kopfgestalten fähig zu gefallen, seine Attituden graciös, seine Zeichnung korrekt. Er starb zu Paris im Jahre 1668, in einem Alter von sechzig Jahren.

Peter Mignard, der Römische genannt, gebohren im Jahre 1670, ward, als er seine Neigung zu der Malerei gezeigt, und von seinem Vater die Erlaubniß erhalten hatte, die Arzneikunst gegen den Pinsel zu vertauschen, nach Bourges geschickt, wo damals ein Maler, mit Namen Boucher in Ruf stand; er gieng in der Folge in die Schule des Vouet. Dieser Künstler bot ihm seine Tochter an, aber der junge Mignard hatte den guten Gedanken, diesem vortheilhaften Etablissement die Vervollkommung in seiner Kunst vorzuziehen. Er fühlte, daß er diese nur in Italien finden könnte, und begab sich nach Rom, wo er zwei und zwanzig volle Jahre zubrachte.

Er fand hier den Dufresnoy wieder, seinen Mitschüler in der Schule des Vouet, und verband sich auf immer durch die zärtlichste Freundschaft mit diesem dichterischen Künstler,

welcher den Ruhm die Kunst zu besingen der Ehre sie auszuüben vorzog. Mignard führte den Bleistift und den Pinsel: Dufresnoy ließ ihm die Grundsätze und Schönheiten großer Meister bemerken, und lehrte ihn in den Werken der Dichter Griechenlands, des alten Roms, und des neuern Italiens die Stellen kennen, welche am fähigsten sind die mahlerische Nachahmung in Feuer zu setzen. Diese jungen Künstler lebten in Gemeinschaft ihrer Güter und Studien, und waren genöthigt, sich mit den äußersten Nothwendigkeiten zu begnügen. Das ungemeine Talent, welches Mignard für die Porträtgattung zeigte, säumte nicht, ihm mehr Unterstützung zu verschaffen. Er malte alle Päbste, welche während seines Aufenthalts in Rom den heil. Stuhl bestiegen. Er erwarb sich einen ganz eignen Ruf in der Malerei der Jungfrauen; er gab ihnen Grazie, Anmuth und Schönheit, und die Italiäner selbst verglichen ihn in dieser Rücksicht mit dem Hannibal Caraccio. Man sagt auch einstimmig, daß er welche verfertigt habe, die dieses Meisters nicht unwürdig seyn würden. Man nennte sie die Mignarden, und dieß Wort war damals ein Lobspruch: man hat ihn aus Neid beibehalten, aber in einem ironischen Sinne.

Mignard ließ unterdessen die Gelegenheiten, sich mit grossen Zusammensetzungen zu beschäftigen, nicht aus der Hand gehen. Es bot sich eine dar, die er hoffte erlangen zu können; es war die Malerei des Gemäldes am Hochaltar in der Kirche St. Charles de Catenari. Er machte seinen Entwurf, welcher den St. Charles vorstellte, wie er bei Sterbenden das Abendmal administrirte. Dieser Entwurf war ein vollendetes Gemälde: alle Kenner klatschten Beifall zu, und doch hatte Mignard den Schmerz sich den Peter von Cortona vorziehen zu sehen. Die Talente und der Ruf dieses Nebenbuhlers konnten ihn beruhigen: und er würde sich noch mehr getröstet haben, wenn er hätte voraus sehen können, welche Gerechtigkeit die Nachwelt seiner Zusammensetzung widerfahren ließ: das Gemälde ist verlohren, man weiß wenigstens nicht, in welche Hände es gekommen ist; aber man bewundert den Kupferstich, welchen

chen F. de Poilly nach diesem schönen Werke gestochen hat, welches für das Meisterstück Mignards gehalten wird. Er erhielt andre große Unternehmungen, unter welchen man Werke anführt, die er für die Kirche St. Charles bei den vier Springbrunnen aufgetragen bekam. Man bewundert hier an dem Gemälde des Hochaltars den großen Karakter einer Figur des St. Charles, eben so wie eine Verkündigung in Fresko auf die Mauer gemalt, welche man, wie man sagt, für das Werk eines geschickten Schülers des Hannibal Carraccio nahm.

Er ward durch eine Ordre des Königs nach Frankreich gerufen, und verfertigte hier das Porträt dieses Fürsten. Er hat mehr als dreihundert Porträts von Fürsten, Buhlerinnen, und Standespersonen verfertigt. Man will, es habe ihn Eigennutz und Ehrgeitz von der Geschichte abgehalten, und so oft an eine untere Gattung gefesselt: man vergißt, daß diese Gattung es ist, in der er angefangen hat, seine Neigung zu der Malerei an den Tag zu legen, daß diese Gattung es ist, zu der er von der Natur selbst bestimmt zu seyn schien, die an ihn nicht das Genie der Erfindung verschwendet hatte. Der ruhige und sanfte Karakter Mignards mußte ihn zu Arbeiten hinleiten, welche keinen großen Aufwand von Erfindung verlangen, und die ihr Verdienst von der genauen Nachahmung der Natur und der Schönheit des Pinsels erhalten.

Wenn Mignard in den großen Zusammensetzungen nicht durch Wärme, Hitze und Enthusiasmus Erstaunen erregt, so schätzt man wenigstens da den Mann von Geist, den angenehmen Zeichner, den fertigen Zeichner. Seine Kuppel auf Val de Grace, ein Werk in Fresko, welches mehr als zweihundert Figuren befaßt, ist anfangs mit Ausschweifung gerühmt, in der Folge aber mit zu viel Gleichgültigkeit behandelt worden. Es ist wohl gewiß, daß dieses große Kunstwerk viel lebhafter an Farbe war, als es jetzt ist, und daß die Pastels, mit welchen es trocken retuschirt worden ist, in Staub zerfallen sind. Ein Liebhaber hat den Mignard sehr lebhaft getadelt, daß er diese Retuschirungen unternommen hat: allein sie sind den Italiänischen Freskomalern eigen. Die Werke eben

dieses Künstlers zu St. Cloud sind sehr gut konservirt, und zeugen von seinem Talente. Die Anordnung davon ist reich, und zugleich angenehm, die Gedanken edel, die Karnationen glänzend, die Farben von einem schönen Schmelze des Pinsels, das Ganze harmonisch: man kann sich, wenn man dieß Kunstwerk sieht, nicht enthalten zu gestehen, daß, wenn Mignard nicht ein begeisterter Dichter war, er wenigstens einen sehr geschickten Maler vorstellte, und daß er unter den bessern Künstlern, deren sich die Französische Schule rühmen kann, einen sehr ausgezeichneten Rang einnimmt.

So lange als Mignard von dem Schutze Ludwigs XIV., der Gunst der Fürsten, und der Aufmerksamkeit des Hofes unterstützt wurde, so lange als er den Boileau, Racine, Moliere, la Fontaine, Chapelle, und alles, was Frankreich ruhmvolles in den Wissenschaften besaß, zu Freunden und Beschützern hatte; so lange, als er bei der Stelle eines königlichen Premiermalers, welche er nach dem Tode Lebruns erhielt, an der Spitze der Künste stand; so lange glaubte man nicht, ihn genug loben zu können: nach seinem Tode verfolgte ihn die Rache eines Korps, welches sich über ihn zu beklagen hatte: dieß Korps war die erst seit seiner Rückkunft nach Frankreich neu errichtete Malerakademie, an deren Spitze Lebrun despotisch das Szepter der Künste hielt. Mignard wollte sich nicht vor diesem Despoten beugen; er ließ sich in die St. Lukasakademie aufnehmen, welche sich durch den Glanz aller der Namen erhob, die sich in den Künsten ausgezeichnet hatten, unterdessen die neue Akademie von dem Augenblick ihrer Entstehung an verachtet war, wegen einer Menge obscurer Künstler, die man sich aufzunehmen genöthigt gesehen hatte, um sie vollzählig zu machen, und ihr den Bestand eines Corps zu geben. Er hatte alle die für sich, welche sich wider jede Neuerung erheben, das heißt, die größeste Anzahl: er erhielt den Beifall aller derer, welche Lebrun erniedrigte; aber nach seinem Tode ward sein Gedächtniß von allen denen angefochten, welche durch ihren Eintritt in die königliche Akademie mit dem Geiste des Corps beseelt wurden: man affektirte, ihn mit Verachtung zu behandeln,

und Männer zu loben, welche weit unter ihm waren, die aber den Vortheil hatten, zu dem privilegirten Corps zu gehören. Es giebt sehr wenig Menschen, welche nicht den Grundsatz hegen sollten: nichts kann Talente haben, außer uns und unsern Freunden. Wenn es indessen in der Französischen Schule, seit ihrer Wiederaufrichtung bis auf die letzten Zeiten, nachdem Poussin, Blanchard, *) le Brun, le Sueur, la Fosse und Jouvenet noch eine Ehrenstelle giebt, so kann man sie schwerlich dem Mignard versagen. Allein man muß auch gestehen, daß er nie den Rang wieder erlangen wird, den ihm sein Geist, seine edlen Manieren, die Gunst der Großen die Anhänglichkeit seiner Freunde, und seine Artigkeit während seines Lebens verschaften.

Man muß bemerken, daß Mignard fast funfzig Jahre alt war, als er nach Frankreich zurück kam, und daß der größte Theil von den Werken, nach denen man ihn zu beurtheilen vorgiebt, Früchte seines Alters sind; denn er ließ die Pinsel nicht eher als mit dem Ende seines Lebens liegen, und er vollendete seine Laufbahn erst im Jahre 1695, in einem Alter von fünf und achtzig Jahren. Wenn er auch nichts als Porträts verfertigt hätte, so würde er doch schon einen ausgezeichneten Namen in den Künsten verdienen: aber er produzirte sich auf eine ehrenvolle Art in allen Partieen der Malerei.

Man hat viel nach dem Mignard gestochen: wir halten es für hinlänglich, hier das Porträt seiner Tochter, der Marquise von Feuquiere, gestochen von Daulle; und das vom St. Charles administrirte Abendmahl von Poilly anzuführen.

151) **Johann Wilhelm Bauer**, aus der teutschen Schule, war von Strasburg, und seine Geburt wird in das Jahr 1610 gesetzt, ob schon Herr Descamps, vielleicht mit Grund, ihn im Jahre 1600 gebohren werden läßt. Er war der Schüler eines Malers in Wasser, nahm diese Malergattung an, und sahe seine Gemälde bald gesucht. Der Ruf, dessen

*) Blanchard wird hier erwähnt, weil er ein Kolorist war; denn außerdem kam er dem Mignard nicht gleich.

dessen er genoß, flößete ihm das Verlangen ein, ihn noch zu vermehren, und um seine Talente zu vervollkommnen, machte er die Reise nach Italien. Er hielt sich zu Rom auf, und um das Beispiel junger fremder Künstler zu vermeiden, welche ihren Aufenthalt in dieser Stadt als eine dem Vergnügen gewidmete Zeit betrachten, beschloß er, Niemand zu sehen, und nur mit denen Künstlern zu leben, welche nicht mehr waren. Er studierte die Ruinen des Alterthums, er zeichnete und malte die Plätze des neuern Roms. Er konnte indeß der Wollust nicht widerstehen, eines von seinen Gemälden zu zeigen, welches einen Triumph darstellte, und von der Zeit an verlohr er seine glückliche Dunkelheit. Der Fürst Giustiniani suchte ihn; der Herzog Bracciano vermochte ihn, eine Wohnung in seinem Palaste anzunehmen; alle Liebhaber der Künste verlangten Werke von ihm. Er stellte die Trümmer des alten Roms, Land- und Seetreffen, Jahrmärkte, und Aufzüge zu Pferde dar. Das Verlangen, Seeprospecte und Schiffe zu malen, machte, daß er eine Reise nach Neapel unternahm; und in diesem Königreiche boten ihm die malerischen Prospecte von Tivoli und Frescati neue Schätze von Studien dar: es wäre zu wünschen, daß er seinen Figuren ein wenig mehr Korrektheit hätte geben können, die ein wenig plump, aber voll Feuer und Geist sind.

Er malte die Landschaft und die Baukunst mit einer ausserordentlichen Feinheit, und er hat, sagt Herr Descamps, die Malerei in Wasser so weit gebracht, als es möglich schien, indem er ihr alles das Piquante der Malerei in Oel gab. Bewundernswürdig wegen der Feinheit des Zuges und des Striches, zeigt er ein überströmendes Genie in seinen Zusammensetzungen, und hat eine geistvolle Abwechselung in seinen kleinen Figuren, die man oft nur durch das Vergrößerungsglas unterscheidet: aber in Rücksicht auf die Zeichnung des Nackenden ist er unter dem Mittelmäßigen: wahr in seinen Lokalfarben, gelehrt in seinen Gegensätzen, durfte er nur ein besserer Zeichner seyn.

Nachdem er sich einige Zeit zu Venedig aufgehalten hatte, so ward er von dem Kaiser Ferdinand nach Wien gerufen, der ihm den Titel seines Malers gab. Aber er genoß nur kurze Zeit die Gnadenbezeigungen dieses Fürsten, und starb im Jahre 1640, in seinem dreißigsten Jahre.

Er hat selbst mit der Radiernadel und zwar mit einer sehr feinen Spitze gestochen. So sind die Metamorphosen des Ovids, welche eine Sammlung ausmachen, acht Bataillen zu der Geschichte der Flandrischen Kriege von Strada, andre Bataillen, Gartenprospecte, Schauspiele u. s. f. Die Anzahl seiner Werke, der Ruf, dessen er sich, ehe er nach Jalien gieng, zu Strasburg zu erfreuen hatte, sein Aufenthalt in Rom, in Neapel, und in Venedig, überzeugen mich, daß Herr Descamps Grund gehabt habe, ihn im Jahre 1600 gebohren werden zu lassen, und daß dieser Künstler vierzig Jahre gelebt habe. Zehn oder zwölf Jahre Arbeit scheinen nicht hinreichend zu seyn für alles das, was er gemacht hat.

152) Johann Van Bockhorst, mit dem Beinamen Langhen Jan, wird in die teutsche Schule gesetzt werden, wenn man auf nichts Rücksicht nimmt, als auf den Ort seiner Geburt, denn er erblickte das Licht der Welt zu Münster, im Jahre 1610; aber es ist richtiger, ihn in der Flandrischen Schule aufzustellen, weil Flandern es war, wo er die Kunst zu malen lernte und ausübte. Sein Meister war Jacques Jordaens, aber der Schüler ward in kurzer Zeit selbst ein guter Meister. Dieser Maler hat sein ganzes Leben hindurch geistliche Kleidung getragen; das Jahr seines Todes ist nicht bekannt. Was Herr Descamps von diesem Künstler sagt, bringt eine hohe Idee von seinem Talente bei. „Er sezte gut „zusammen," sagte er, „und zeichnete schön. Seine Frau„enköpfe sind grazios; seine Männerköpfe haben viel Ka„rakter; seine Manier zu koloriren gleicht oft der des Rubens, „aber öfterer noch nähert sie sich der des Vandyck: er ver„schmolz seine Farben, wie der leztere. Seine Gemälde sind „lebhaft, und in allen seinen Werken findet man eine schöne „Harmonie und eine schöne Kenntniß im Helldunkel. Die Por-

„träts

„träts, welche er in grosser Anzahl verfertigt hat, können mit „denen des Vandyck verglichen werden."

153) **Heinrich de las Marinas** aus der Spanischen Schule, war gebohren zu Kadix im Jahre 1610, und diese Stadt war es, wo er die Grundsätze der Malerei studierte. Er verdankt den Namen, unter welchem er bekannt ist, der Gattung, die er annahm; er malte blos Seeküsten. Man schätzt, sagt man, seine Gemälde wegen der Annehmlichkeit der Farbe, der Leichtheit und Feinheit des Pinsels, der Fertigkeit, mit welcher er die Beschäftigungen der Seefahrer dargestellt, und der Wahrheit, mit der er die Bewegung der Wellen, die Flüßigkeit und Durchsichtigkeit der Wasser, und die Formen der verschiedenen Schiffe ausgedrückt hat: aber man beschuldigt ihn, er habe wenig Korrektheit in den Figuren gehabt, doch gesteht man, daß er ihren Handlungen genug Richtigkeit gegeben habe. Er reisete nach Italien, machte sich in diesem an guten Kunstrichtern so fruchtbaren Lande berühmt, und starb zu Rom im Jahre 1680, in einem Alter von siebzig Jahren.

154) **Pietro Testa**, aus der Florentinischen Schule, gebohren zu Lukka im Jahre 1611, würde wenig bekannt seyn, wenn er blos Maler gewesen wäre; aber er hat sich durch seine geistreichen Zusammensetzungen verewigt, welche er selbst mit der Radiernadel gestochen hat. Ob er gleich in seinem Vaterlande nur die Anfangsgründe der Zeichenkunst erlernt hat, und hierauf Schüler der Dominiko, eines Lombardischen Malers, und des Pietro von Cortona gewesen ist, den man seiner Geburt ohngeachtet, als einen Römischen Maler betrachten kann, so hat er doch jene Lebhaftigkeit der Bewegung beibehalten, welche die neuern Künstler Toscanas, und die alten Künstler Hetruriens karakterisirt. Seine Manier ist ihm eigen; er scheint nichts von seinen Meistern beibehalten, nichts von seinen Vorgängern entlehnt, und selbst nichts von den Alten angenommen zu haben, als eine Erhabenheit, (grandiosité) die er sich eigen gemacht hat. Kurz man könnte sagen, daß er seinem Karakter das Antike, die grossen Meister und die Natur selbst untergeordnet habe. Er hat die Frauen mit einer liebenswürdigen

digen Weichheit gemalt, und den Kindern jenes volle Fleisch gegeben, welches ihr Alter karakterisirt, und das Niemand besser ausgedrückt hat, als unser Künstler und der berühmte Flandrische Franz. Seine fast bis zur Bizarrerie launischen, aber immer geniemäßigen und am öftersten allegorischen Zeichnungen haben gewöhnlich den Karakter der Satyre, und sind immer von der Dichtkunst beseelt. Man sagt, eines seiner Gemälde, welches sich zu Rom in der Kirche der Republik von Lukka zeigt, lege ein Zeugniß ab von seinem Talente in der Kunst zu malen, und selbst zu koloriren. Dieser Künstler ward durch einen Zufall in der Blüte seines Alters hinweggeraft. Er zeichnete am Ufer der Tiber: ein Sturmwind führte seinen Hut in den Fluß: er bückte sich, um ihn zurückzuhalten, fiel in das Wasser, und ertrank im Jahre 1648, in einem Alter von sieben und dreißig Jahren.

155) Alfonse du Fresnoy, aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1611, ward von seinem Vater, einem Apotheker, zur Arzneikunst bestimmt. Er hatte sehr gute Studien; er verstand die Griechischen Schriftsteller, und wußte Latein genug, um die Dichter des alten Roms nachzuahmen, so viel sie nehmlich von Leuten nachgeahmt werden können, denen ihre Sprache fremd ist, die sie nicht anders als aus den Büchern lernen können, und die immer mit einer grossen Anzahl ihrer Eigenheiten unbekannt bleiben werden. Er legte sich auch auf die Geometrie; aber der Geschmack, den er an der Malerei fand, war unter allen seinen Neigungen am lebhaftesten, und er überließ sich ihm, des Widerstands seiner Familie ohngeachtet. Er war einige Zeit Schüler des Perrier und Vouet, und reisete in seinem ein und zwanzigsten Jahre nach Italien. Da er keine Unterstützung von seiner Familie erhielt, deren Plane er nicht befolgen wollte, und die überdieß sehr schlecht mit Glücksgütern versorgt war, so hatte er viel Mühe, hier fortzukommen. Er widmete einen Theil seiner Zeit dem Studiren, und den andern, um leben zu können, der Malerei von Ruinen, und der Baukunst.

Er

Er schmachtete zu Rom seit zwei Jahren, als Mignard hierher kam. Sie wurden in der Schule des Vouet bekannt, und weit von ihrem Vaterlande mit einander vereint, verknüpften sie sich bald durch die Bande einer zärtlichen und standhaften Freundschaft. Sie wohnten zusammen, und Mignard theilte mit seinem Freunde das mittelmäßige Glück, welches ihm seine Talente und seine Arbeiten verschaften. Mignard malte viel und mit Leichtigkeit: du Fresnoy malte wenig und schwer, aber er sprach viel über die Kunst; seine Gedanken und seine Lectüre waren seinem Freunde nützlich, der vielleicht zu viel arbeitete, um viel Zeit zum Nachdenken zu haben. Du Fresnoy seiner Seits dachte zu viel nach, um sich Geschicklichkeit im Arbeiten zu erwerben. Untersuchte er die Meisterstücke der Alten und Neuern, so schrieb er seine Bemerkungen auf: verfertigte er Gemälde, so war dieß ein neuer Gegenstand zu Reflexionen, die er ebenfalls aufschrieb. Seine Unterredungen verschaften dem Mignard eine vortrefliche Theorie; aber dem Mignard gelang es nicht, ihm die Praktik beizubringen. Du Fresnoy hat wenig Gemälde verfertigt; man bemerkt, daß er die Zeichnung der Carracci, und die Farbe Titians nachzuahmen suchte. Man sieht ein Stück von ihm in der St. Margaritenkirche, in der St. Antoniusvorstadt, hinter dem Hochaltar. Es stellt den Heiligen vor, dem der Tempel gewidmet ist.

Er kam noch eher als Mignard nach Paris zurück; aber er zog mit Mignard wieder zusammen, sobald er in diese Stadt gerufen worden war, und sich hier niedergelassen hatte. Er starb im Jahre 1665, in einem Alter von vier und funfzig Jahren.

Er hat nicht genugsame Proben seines Talents in der Malerei gegeben, um sich einen großen Ruf als Maler zu erwerben; aber er ist durch sein lateinisches Gedicht de arte graphica berühmt, ein Werk, das von Künstlern und Liebhabern der Kunst gesucht, in mehrere Sprachen übergetragen, und von mehrern Künstlern mit Anmerkungen begleitet worden ist. Die Vorschriften darinnen sind richtig

richtig und gelehrt, die Ausführung ist etwas trocken, und die Schreibart ein wenig roh und dunkel. Seine Absicht war, mehr den Lukrez als den Horaz nachzuahmen; aber in seiner Dichtkunst ist er nicht so Maler, wie Lukrez: er ersetzt nicht, wie der lateinische Dichter, das Trockne der Vorschriften durch den Reiz und Reichthum der Beschreibungen. Die Natur scheint ihm in allen Gattungen Richtigkeit in der Beurtheilung verliehen, dabei aber die schöne Leichtigkeit in der Ausführung versagt zu haben.

156) **Kaspar Dughet, Poussin** genannt, hatte zum Vater einen Pariser, der sich zu Rom niedergelassen hatte, und war der Schüler des Poussin, eines Französischen Meisters. Da er indessen zu Rom gebohren worden ist, (im Jahre 1613), da diese Stadt es ist, in der er seine Kunst lernte und ausübte, und wo er sein ganzes Leben zubrachte, so zählt man ihn unter die Künstler der Römischen Schule. Poussin, der eine Schwester von dem Kaspar geheirathet hatte, gab ihm Unterricht in der Malerei, und da er zeitig die Anlagen des jungen Menschen zu der Landschaft wahrnahm, so rieth er ihm, sich ganz diesem Fache zu widmen, das hinreichend sei zu dem Ruhme eines Künstlers, der das Talent besitze, sich hierinnen auszuzeichnen. Es harmonirte überdieß besser als die Geschichtsgattung mit dem natürlichen Geschmacke, den Kaspar an der Jagd und dem Lande fand.

Um die Schönheiten der Natur besser beobachten zu können, miethete dieser Maler vier Häuser auf einmal, in Gegenden, die zu seinen Studien völlig paßten; zwei an den höchsten Plätzen von Rom, ein drittes zu Tivoli, und noch eins zu Frescati. Er hatte anfangs einige Trockenheit in seiner Manier; da er aber die Werke Claude Lorrains beobachtet hatte, so bildete er sich eine leichte und angenehme Manier. Seine Gegenden sind schön, und gut abgestuft; sein Pinsel leicht und reizvoll. Er gab der Landschaft Leben, indem er die Wirkungen des Sturms und Windes auf ihr bemerkbar machte, und so der unbelebten Natur Bewegung beilegte. Poussin hat zuweilen die Figuren auf den Gemälden seines Stiefbruders gemalt,

gemalt, der sie indessen selbst für einen Landschaftsmaler gut genug behandelte. Man sagt, es habe sich mehr als einmal zugetragen, daß er ein Gemälde in einem Tage gemalt habe: aber diese Geschwindigkeit ist keine Eigenschaft, deren Auffsuchung man Künstlern empfehlen dürfte. Er starb zu Rom im Jahre 1675 in einem Alter von zwei und sechzig Jahren.

In dem königlichen Kabinette befinden sich zwo Gemälde vom Kaspar. Dieser Maler hat selbst acht seiner Landschaften gestochen. Vivares hat auch nach ihm gestochen.

157) **Barthelemi Stephan Murillo** aus der Spanischen Schule, gebohren zu Pilas, einige Meilen von Sevilla, im Jahre 1613, aus einer reichen Familie, war der Schüler seines Oheims Johann del Castillo, der sich zu Sevilla aufhielt, und nur in Gattungen malte. Seine Gemälde stellen Märkte und Jahrmärkte dar. Murillo war bald im Stande, seinen Bedürfnissen durch sein Talent abzuhelfen. Er hatte Gelegenheit, Gemälde von seiner Hand nach Indien zu schicken, und die Bezahlung, die er dafür erhielt, verlieh ihm Unterstützung genug, um eine Reise nach Madrid zu unternehmen. Die königlichen Gebäude dieser Stadt waren es, wo er den Titian, Paul Veronese, Rubens und Van Dyck studierte: die Nachahmung dieser Meister, und ohnstreitig die natürlichen Anlagen machten ihn zu einem großen Koloristen. Er versäumte eben so wenig, nach antiken Statuen zu zeichnen; aber dieß mit seiner Neigung wenig übereinstimmende Studium machte aus ihm keinen korrekten Zeichner. Er gieng in sein Land zurück, reich an Studien, die er hier unternommen, und an Rathschlägen, die ihm Velasquez ertheilt hatte. Sevilla ist es, wo seine vorzüglichsten Werke aufbehalten worden sind; in der Kapuzinerkirche allhier sieht man das Gemälde, welches den St. Thomas von Villeneuve vorstellt, wie er seine Güter unter die Armen vertheilt; ein Lieblingswerk des Verfassers, das man als sein Meisterstück betrachtet. Man sieht auch einige Gemälde von ihm in dem königlichen Pallast zu Madrid in Spanien. Sein Pinsel ist frisch und stark, seine Farbe wahr und von der schönsten Harmonie, seine Ueber-

gänge die glücklichsten, sein Zug kühn und verwegen. Er starb zu Sevilla im Jahre 1685, in einem Alter von fünf und sechzig Jahren.

S. F. Ravenet hat nach dem Murillo eine Zigeunerin gestochen, welche ihr Kind auf dem Rücken trägt; S. Carmona die Jungfrau und das Jesuskind; R. Collin das Portrait dieses Malers von ihm selbst entworfen.

158) **Bartholomeus Vander Helst**, aus der Holländischen Schule, ist gebohren zu Harlem im Jahre 1613. Man weiß nicht, wer sein Meister war, aber man weiß, daß er nie gereiset ist; es ist wahr, die Portraitgattung war es, worinnen er sich den großen Ruf erwarb, dessen er genoß, und diese Gattung, welche auf einer treuen Nachahmung der Natur beruht, setzt das Studium des Alterthums und der großen Römischen und Florentinischen Meister nicht als nothwendig voraus. Man erzählt, daß sich Kneller, selbst ein vortreflicher Portraitmaler, während seines Aufenthalts in Holland, nicht habe enthalten können, eines von den Gemälden des Vander Helst zu bewundern, welche auf dem Rathhause zu Amsterdam sich befinden. Hr. Descamps sagt, dieser Maler sei nur vom Van Dyck übertroffen worden, und selbst mit wenig Vortheil für den letztern. Ein andrer Künstler, bis zur Härte streng in seiner Beurtheilung, trägt kein Bedenken den Vander Helst über alle andre Portraitmaler, und selbst über Van Dyck zu setzen. „Ich habe, sagt Hr. Falkonet, die beiden großen Gemälde von Vander Helst gesehen, welche auf „den Sälen des Rathhauses in Amsterdam aufgestellt sind, „und ich glaube hier sagen zu können, wie sie mir vorgekommen sind. Das, welches eine Versammlung der vornehmsten Bürger oder Schützen vorstellt, welche an einer Tafel „speisen, trinken und sich unterhalten, enthält vielleicht alles, „was der Kunst in Rücksicht auf vollkommene Nachahmung „der Natur hervorzubringen vergönnt ist, und zwar mit einer „so philosophischen Kenntniß dargestellt, daß man keine Spur „von jenem Blendwerke findet, durch welches oft mehr als ein „Werk sein Glück macht, das tief unter dem des Vander Helst

„steht.

„steht. Es ist indeß da, dieses Blendwerk, aber es ist der „Wahrheit untergeordnet, welche in den kleinsten Details so„wohl als in der allgemeinen Anordnung darüber gebietet.

„Ehe ich die Werke des Vander Helst gesehen „hatte, so hörte ich jenes Stück über den Rembrandt, Van „Dyck, und andre von ihrer Größe setzen; und ich gestehe, „daß ich viel Mühe hatte, dieß für wahr zu halten: ich habe „es gesehen, genau und mehreremale gesehen; ich gestehe es, „macht man sich los von allen Vorurtheilen, so wird man es „vielleicht gewissermaßen über diese großen Meister erhaben fin„den, weil es wahrer ist. Dieß ist es, was ihm eine Höhe „verschaft hat, jenseits welcher man, glaube ich, nur auf chi„märische Erdichtungen stößt. Das Gemälde ist mit den „Worten bezeichnet: Bartholomaeus Vander Helst fecit „Ao. 1648.

„Neun Jahre vorher, nehmlich im Jahre 1639 hatte „eben dieser Maler ein andres Gemälde verfertigt, welches die„sem gegenübersteht, und den Bürgermeister Corneille Jean „Witsen an der Spitze seiner Kompagnie darstellt. Dieß ist „im Allgemeinen ein schönes und herrliches Werk, wo man „selbst Partieen findet, welche alles das erreichen, was man „in diesem Fache leisten kann: aber das andre Gemälde ver„dient den Vorzug. An dem Gemälde vom Jahre 1639, „habe ich gesehen, daß Vander Helst damals in seiner Behand„lung jene harmonische Zauberei der obengenannten Maler besaß, „und daß er ihnen in dieser Partie nichts nachgab; aber sein „Geschmack für die pünktlichste Genauigkeit führte ihn bis zu „dem Gemälde, welches er zehn Jahre nachher verfertigte. „Hier ist es, wo er Niemand seines Gleichen hat, und wo die „Täuschung der Kunst so schön mit der Natur vereinbart ist, „daß man selbst Theil an dieser Versammlung nimmt, daß „man mit mehreren oder wenigeren Zutrauen redet, und daß „man zu dem einen nicht das sagen würde, womit man sich „an den andern wendet.“

Man muß nicht glauben, daß um zu diesem äußersten Grad von Wahrheit zu gelangen, der Maler einen kalten und ängst-

ängstlichen Pinsel gebraucht habe: er malte in einer großen Manier. Seine Bekleidungen sind weit, seine Figuren gut gezeichnet: er ahmte die goldnen und silbernen Gefäße, und alle Nebenstücke bis zu der äußersten Täuschung nach. Das Jahr seines Todes ist unbekannt; er gelangte zu einem hohen Alter, verheirathete sich sehr späte, und hatte einen Sohn, welcher selbst ein guter Portraitmaler ward. Er hatte seinen Wohnsitz zu Amsterdam aufgeschlagen.

159) **Otho Marcellis** aus der Holländischen Schule, gebohren im Jahre 1613, ist einzig nur durch die Nachahmung der kleinsten Gegenstände in der Natur berühmt: aber auch das Insekt, welches man mit den Füßen zertritt, erscheint schön, wenn es durch die Kunst gut nachgeahmt ist. Marcellis, und die Künstler, welche seinen Zügen gefolgt sind, beweisen, daß es keine Gattung giebt, welche nicht Ruhm gewähren könne, wenn man sie mit großem Erfolge bildet. Die Pflanzen, die Gewürme, und die Insekten waren die einzigen Gegenstände seiner Studien; er unterhielt bei sich dergleichen Thiere, um sie besser beobachten zu können: er ließ sich nichts von dem entschlüpfen, was in der Natur dem Gesichte bemerkbar ist, und er sahe zu Paris, zu Rom, zu Florenz, und zu Amsterdam seine Arbeiten gesucht, und sehr prächtig belohnt. Er stand einige Zeit mit der Königin, der Mutter Ludwigs XIII. in Verbindung, die ihm Tisch, Wohnung, und für vier Stunden Arbeit einen Louis d'or gab, damals so viel als jetzt drei. Er starb zu Amsterdam im Jahre 1673, in einem Alter von siebenzig Jahren.

160) **Gerard Douw** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Leyden im Jahre 1613, war der Sohn eines Glasers. Nachdem er in der Zeichnung bei einem Kupferstecher, und in der Malerei bei einem Glasmaler Unterricht genommen hatte, so begab er sich in die Schule Rembrandts; und drei den Studien unter diesem Maler gewidmeten Jahre reichten hin, um ihn zu dem Grad von Vollkommenheit zu erheben, durch den er sich berühmt gemacht hat. Er benutzte den Unterricht Rembrandts in der Farbe und dem Helldunkel; aber

er

er fand keinen Geschmack an der tockirten Manier dieses Meisters, und zog die vor, welche dieser Künstler gehabt hatte, als er seinen Werken noch die größeste Vollendung gab. Die Idee einer kostbaren und gesuchten Vollendung konnte in dem Geiste des Gerard Douw sich von der Idee der Vollkommenheit nicht absondern; er folgte dieser Idee in seinen Werken stets, und es ist glaublich, daß er in der Dunkelheit würde geblieben seyn, wenn er eine leichte und geschwinde Manier gesucht hätte; so wahr ist es, daß es in Rücksicht auf das Verfahren in der Kunst wenig Gemeinplätze giebt, und daß der Künstler, der sich Ruhm erwerben will, seine Neigung studieren und ihr folgen muß. Die strapazierte Manier des Tintoret, und alle Zwischenmanieren, bis auf den außerordentlich mühsamen Styl Gerard Douws, alle diese können den Künstler zum Ruhme hinauf leiten, wenn er anders einen guten Gebrauch von ihnen macht. Was wir hier von dem Verfahren in der Kunst sagen, das können wir auf alle Gattungen beziehen, von der an, welche die Darstellung der idealischen Schönheit in der menschlichen Natur zu ihrem Gegenstande macht, bis auf die, welche sich in den Schranken einer Schmetterlingsschönheit begränzt.

Gerard Douw, der nur im Kleinen malte, und dessen Gemälde selten mehr als einen Fuß in der Höhe hatten, hatte zuweilen fünf Tage nöthig, um eine Hand zu verfertigen; er gesteht selbst dem Sandrart, daß ihm ein Besenstiel drei Tage Arbeit gekostet habe. Damit die Pracht, welche er in seinen Werken suchte, nicht durch einen Zufall Schaden litte, so trug er Sorge, sie in dem Augenblicke einzuschließen, wo er sie verließ, und ehe er sie bei seiner Zurückkunft in sein Zimmer wieder vornahm, blieb er einige Zeit völlig unbeweglich, bis der kleinste Staub, den er durch seine Bewegung erregt hatte, verflogen war. Jetzt erst nahm er, und noch mit außerordentlicher Vorsicht sein Gemälde, seine Pinsel, und sein Farbenbret aus der Schachtel. Kein Arbeiter würde ihm die Pinsel vollkommen genug gemacht haben; er machte sie selbst; kein Schüler, kein Bedienter würde ihm seine Farben fein genug gerieben

haben;

haben; er war sein eigner Farbenreiber. Er machte alles nach der Natur: und um den Umrissen der Gegenstände zu folgen, und ihre Verhältnisse mit mehr Pünktlichkeit darzustellen, betrachtete er sie durch ein aus Seide gewebtes Gitterwerk von einer gewissen Zahl von Vierecken; und die nehmliche Zahl von Vierecken war auf die Leinwand gezogen. Durch dieß Mittel stellte er das, was er in dem Viereck des Gitterwerks sahe auf das parallele Viereck, welches er auf seiner Leinwand hatte; so zeichnete er durch die Vierecke nach der Natur; ein Mittel, welches man gemeiniglich anbringt, um Gemälde oder Zeichnungen mit der größesten Pünktlichkeit zu verkürzen. Er bediente sich auch eines Hohlspiegels, der ihm den Gegenstand kleiner als die Natur darstellte.

Er bearbeitete anfangs das Portrait im Kleinen; aber seine außerordentliche Langsamkeit machte die Modells ungeduldig. Er selbst ward es müde, immer zwo Gegenstände zur Bearbeitung zu haben; den, die Aehnlichkeit darzustellen, und den, gut zu malen; das eine zog ihn von dem andern ab; er widmete sich also der Darstellung von Gegenständen aus dem gemeinen Leben. „Dieser Künstler, sagt Hr. Descamps, ist „einer von den Holländischen Malern, welcher seinen Gemäl„den die größeste Vollendung gegeben hat. Alles ist daran „kostbar, wohl vertrieben, und nach den Tönen der Natur „kolorirt. Seine Farbe ist nicht durch die Arbeit zermartert; „nichts ist hier ermüdend. Ein muntrer und kunstvoller Zug „verhüllt hier die mühsamste Sorgfalt. Seine Gemälde ha„ben eben so viel Lebhaftigkeit in der Ferne als in der Nähe." Man fühlt wohl, daß nach dem, was wir von seiner Manier zu arbeiten gesagt haben, man hier keine Wärme suchen muß.

Man weiß, daß Gerard Douw in der nehmlichen Stadt aufgehört hat zu leben, wo er sein Daseyn erhalten hatte; aber das Jahr seines Todes ist nicht bekannt. Er lebte noch im Jahre 1662.

Man sieht in dem königlichen Kabinette drei Gemälde von diesem Meister, und fünf im Palais royal. Allgemein bekannt

bekannt ist die berühmte Haspelerin, (devideuse) die Mutter des Gerard Douw, gestochen von Wille.

161) **Mathias Preti**, der **Calabrier** genannt, gebohren aus einer edlen Familie zu Taverne in Calabrien, in dem Königreiche Neapel, im Jahre 1613, erhielt den ersten Unterricht von seinem Bruder, welcher Director der St. Lukasakademie zu Rom war; und begab sich in der Folge nach Bologna unter die Anführung des Guerchino. Nachdem er funfzehn Jahr in dieser Schule zugebracht hatte, so gieng er nach Venedig, um die Werke des Titian, Tintoret, Paul Veronese, und zu Parma die des Correggio zu studieren. Begierig alles kennen zu lernen, was sich Ruhm erworben hatte, machte er eine Reise nach Paris, um die Gemälde des Vouet zu sehen, bewunderte hier die Gallerie von Luxemburg, gemalt von Rubens, wollte nun auch gern ihren Urheber kennen lernen, und gieng, um ihm einen Besuch zu machen, nach Antwerpen. Dieser große Meister machte ihm ein Geschenk mit einem Gemälde, welches die Herodias vorstellte, wie sie den Kopf des Holofernes in der Hand hält. Der Calabrier durchreisete in der Folge Teutschland, und suchte geschickte Künstler, fand deren aber sehr wenig.

Er war vorzüglich in den großen Werken in Fresko glücklich. Die Geschicklichkeit in dieser Gattung zu malen verschafte ihm die, lebhaft in Oel zu koloriren; allein er hielt die Schatten zu schwarz, eine Angewohnheit, die er noch vom Guerchino beibehalten hatte. Sonst bemerkt man große Schönheiten an seinen Werken; eine kühne Manier, schöne und gut gezeichnete Hände und Köpfe, einen großen Karakter, Majestät in der Erfindung, Reichthum in den Details, Abwechselung in der Anordnung. Er wählte sich gern düstre Gegenstände, wie sein Kolorit war. Der Ton seiner Gemälde ist oft bläulicht. Er starb zu Malta im Jahre 1699, in einem Alter von sechs und achtzig Jahren. Er war Befehlshaber zu Syrakus, und genoß eines Glückszustandes, der ihm erlaubte, den Adel seiner Kunst und seiner Geburt mit Würde zu unterstützen.

Capana und Beauvarlet haben jeder ein Gemälde von diesem Maler auf der Gallerie zu Dresden gestochen: das erstere stellt den St. Petrus, aus dem Gefängnisse befreit, dar: das andre die Ungläubigkeit des St. Thomas.

162) **Peter von Laar, Bambocco** genannt, aus der Holländischen Schule, war gebohren gegen das Jahr 1613 in der kleinen Stadt Naarden. Man weiß, daß er zeitig seine Neigung zu der Malerei verrieth, und daß seine Eltern, die in guten Umständen waren, ihm erlaubten, seinem Geschmacke zu folgen; aber wer seine Meister waren, ist nicht bekannt. Er war noch jung, als er die Reise nach Rom machte, wo er sich Ruf genug erwarb, um seine Gemälde sehr theuer zu verkaufen. Er verband sich hier mit Poussin, Claude Lorrain, und Sandrart. Seine Person war sehr ungestaltet: seine Sitten und sein Geist sehr liebenswürdig. Der Fehler seiner Bildung machte, daß er von den Italiänern **Bamboccio**, von den Franzosen **Bamboche** genennt ward.

Er stellte gewöhnlich Jagden, Räuberanfälle, öffentliche Feste, ländliche Belustigungen dar. Man versichert, sein Beiname sei die Ursache, daß man die Gemälde, welche Handlungen aus dem Privatleben vorstellen, **Bambochaden** genannt habe. Seine Zeichnung war geistreich, seine Farbe lebhaft und wahr, sein Genie fruchtbar, seine Zusammensetzungen abwechselnd; sein Gedächtniß war so glücklich, daß er das treu darstellen konnte, was er auch nur einmal gesehen hatte. Man versichert, daß er die Prospecte am öftersten aus dem Gedächtnisse malte. Er drückte mit einer sehr seltenen Leichtigkeit die mehr oder wenigen dicken Dünste aus, mit denen die Luft nach den verschiedenen Stunden des Tages, oder nach den verschiedenen Abwechselungen der Atmosphäre mehr oder weniger angefüllt ist. Seine Zusammensetzungen waren gewöhnlich mit einer großen Anzahl von Menschen- und Thierfiguren bereichert, mit Baukunst geschmückt, und durch Seeprospecte beseelt. Er gieng nie eher an die Arbeit, bis er durch Spielung

lung irgend eines Instruments seinen Geist gewissermaßen zu dem Tone erhoben hatte, der ihm nöthig war.

Nachdem er sich sechzehn Jahre zu Rom aufgehalten hatte, so reißte er auf die lebhaften Anregungen seiner Familie wieder ab, und kam in sein Vaterland zurück. Man drängte sich nicht nur, die Werke zu kaufen, die er jetzt verfertigte, sondern man ließ auch, so viele, als nur möglich war, von denen kommen, welche er in Italien verfertigt hatte. Man hat behauptet, er sei aus Verdruß gestorben, sich den Wouwermanns vorgezogen zu sehen, der seine Gemälde zu niedrigern Preisen gab. Dieß von Houbracken angeführte Factum ist seitdem von den meisten Schriftstellern wiederholt worden, welche das Leben dieses Malers beschrieben haben: aber, wie Hr. Descamps bemerkt, so ist Houbracken bei dieser Gelegenheit einzig dem Florent le Comte gefolgt, einem nicht sehr pünktlichen Schriftsteller in Rücksicht auf das, was die Flandrischen Maler betrift. Weyermans, ein glaubwürdigerer Schriftsteller, erzählt, Bamboccio, der seiner Leibesgestalt halber nur immer eine sehr schwächliche Gesundheit hatte, habe gegen sein sechzigstes Jahr seine Schwachheiten sich vermehren gefühlt; und von der Zeit an sei dieser Mann, dessen Munterkeit und Frohsinn den Reiz der Gesellschaften ausgemacht habe, in eine schwarze Melancholie gefallen, sich selbst und andern unerträglich geworden, und durch diesen Zustand im Jahre 1673 oder 1674 in das Grab gestürzt worden.

Der König besitzt drei Gemälde vom Bamboccio, wovon zwei auf Leinewand sind; eine gleiche Anzahl von ihnen sieht man in dem Palais Royal.

Corn. Wisscher hat nach diesem Maler einen Hufschmidt, nächtliche Räuber von dem Monde erhellt, einen Bauer und eine Bäuerin, welche Kühe und Ziegen hüten, einen Ziegelbrennofen gestochen. Bamboccio hat selbst einige seiner Zusammensetzungen mit der Radiernadel gestochen.

163) **Jaques Van Artois** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Brüssel im Jahre 1613. Seinen Meister kennt man nicht, vielleicht hatte er keinen andern, als die

Natur: er studierte unaufhörlich auf dem Felde vernachläßigte nichts von dem, was seine Gemälde bereichern konnte, und ward bald, im Großen und im Kleinen, einer der besten Landschaftsmaler in Flandern. Er war ein sehr vertrauter Freund Teniers, der zuweilen in den Werken des Van Artois die Figuren und die Thiere verfertigte oder wenigstens ausbesserte.

Seine Landschaften sind in einer großen Manier gemalt, die Gegenstände sind alle darauf kunstvoll vertheilt, die Vordergründe sind gewöhnlich mit schönen Pflanzen bereichert, seine Bäume sind von einer schönen Wahl, und haben Bewegung, seine Tusche in dem Laubwerke ist geistreich, seine Himmel sind ungezwungen; nur seine Plane haben wenig Ausbreitung. Er gewann viel, aber er machte auch großen Aufwand; mit den Großen wohl bekannt, wollte er ihren Stolz nachahmen, und starb arm, man weiß nicht, in welchem Jahre.

164) **Bonaventura Peters**, aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1614, vereinigte mit dem Talente der Malerei das der Dichtkunst. Er liebte nur Sujets, welche Schrecken erregen; Schiffe vom Blitz getroffen, oder an Steinklippen scheiternd; Barken in Feuer, in die Luft gesprengt; Seen vom Sturm empört, und sich mit dem Himmel vermischend. Seine Gemälde in diesem Fache sind kostbar. Sie sind gut gemalt, und von einer schönen Vollendung. Dieser Maler starb zu Antwerpen im Jahre 1652, in einem Alter von acht und dreißig Jahren. Er hatte einen Bruder, **Johann Peters** genannt, welcher in eben dieser Gattung malte, und dessen Gemälde von einer Wahrheit sind, welche fast Schauder erregt. Seine Figuren sind gut gezeichnet, sein Zug ist fein, seine Farbe von einer schönen Harmonie. Das Jahr seines Todes ist unbekannt.

165) **Bertholet Flemael** gebohren zu Lüttich im Jahre 1614, wird vielleicht deshalb unter der teutschen Schule begriffen, weil das Bißthum von Lüttich einen Theil von dem Westphälischen Kreise ausmacht. Seine Eltern, welche sehr arm waren, bestimmten ihn für die Tonkunst:

kunst; er machte Fortschritte in dieser Kunst, gab aber in der Folge der Malerei den Vorzug; ein mittelmäßiger Maler ertheilte ihm Unterricht, und er gieng deshalb nach Italien, um gelehrtere zu suchen. Die Hoheit seiner Manier säumte nicht, ihm Ruf zu verschaffen. Er ward von dem Großherzog nach Florenz gerufen, und blieb einige Zeit an den Dienst dieses Fürsten gebunden.

Er verließ Toscana, und kam nach Paris, wo er die Kuppel der Karmelitermönche, und eine Anbetung der Könige in der Sakristei der Großaugustiner malte. Er war erst vier und dreißig Jahr alt, als er nach einer Abwesenheit von neun Jahren in sein Land zurückkehrte: er kam im Jahre 1670 auf Verlangen wieder nach Paris zurück, um hier in dem königlichen Audienzzimmer einen Plafond aufzustellen, welchen er zu Lüttich verfertigt hatte, und der die Religion vorstellt. Die Ehre, welche man ihm bewilligte, ihn zu einem Professor der königlichen Malerakademie zu ernennen, konnte ihn dennoch nicht in dieser Stadt zurückhalten. Er ruhte nicht eher, bis er nach Lüttich wieder zurückkehren konnte, wo er im Jahre 1675, aus Melancholie starb, in einem Alter von ein und sechzig Jahren. Er hatte eine schöne Farbe, einen grossen Schmelz des Pinsels, eine Zeichnung, welche die guten Schulen Italiens verräth, und eine tiefe Kenntniß des Kostums. Er war zu gleicher Zeit Maler und Baumeister. Die Kirche der Dominikaner zu Lüttich, und die der Karthäuser sind nach seinen Zeichnungen gebauet.

Natalis hat nach diesem Maler den betenden St. Bruno gestochen.

166) **Salvator Rosa** aus der Neapolitanischen Schule, war gebohren im Jahre 1615, Schüler eines mittelmäßigen Malers, und seines Unterhalts halben genöthigt, seine Gemälde auf dem Markte zum Verkaufe auszustellen. Hier ward er von dem Lanfranc aufgemuntert, der ihm einige davon abkaufte. Er begab sich in der Folge unter die Anführung Joseph Riberas, der ihn nach Rom führte; von hier ward er von dem Prinzen Johann Karl von Medicis nach

Florenz

Florenz gebracht; er blieb daselbst neun Jahre, und machte sich bei den Florentinern eben sowohl durch seine dichterischen Talente, und durch die Kunst beliebt, mit der er in den Schauspielen, die er selbst gedichtet hatte, auftrat, als durch seine Werke in der Malerei. Er kam in der Folge nach Rom zurück, und brachte hier den Rest seines Lebens zu, welches sich im Jahre 1673 in seinem acht und funfzigsten Jahre endigte. Mit seiner Aufwärterin lebte er lange Zeit in der engsten Vertraulichkeit; er liebte ihre Gestalt, ob er schon ihren Karakter und ihre Sitten nicht sehr schätzte. Da ihn sein Beichtvater sich seinem Ende nähern sahe, so machte er es ihm zur Pflicht, die Laster seines Lebens durch die Heirath dieses Mädchens zu tilgen; allein der Kranke wollte nicht. „Sie müssen sie heirathen, sagte ihm der Beichtvater, wenn Sie wollen in das „Paradieß eingehen!“ „So hilft es denn nichts; man muß „es sich also gefallen lassen, erwiederte der Sterbende, wenn „man ohne Hörner zu haben nicht in das Paradieß kommen „kann.“ Se andar non si puo in paradiso senza esser cornuto, converra farlo.

Er hat einen ausgezeichneten Rang unter den bessern Künstlern Italiens. Sein Laubwerk ist ungezwungen und geistreich, sein Pinsel frei und voll Feuer, seine Figuren svelt und von einem eigenen Karakter. Er stellte Seeküsten und Jagden mit glücklichem Erfolge dar, und exzellirte besonders in der Malerei wilder Wüsteneien, stiller stehender Wasser, und jäher schreckbarer Felsen. Aber er rühmte sich auch, ein großer Geschichtsmaler zu seyn, und trug kein Bedenken sich mit den berühmtesten Künstlern in diesem Fache zu vergleichen. Als er einst ein Gemälde vollendet hatte, dessen Figuren die natürliche Größe noch überstiegen, so konnte er sich nicht enthalten, zu seinem Freunde Passari zu sagen: „Möchte doch Michel Angelo jetzt kommen, möchte er doch, „wenn er kann, das Nackte besser zeichnen als ich gethan ha„be.“ Er ärgerte sich, wenn er hörte, daß man sein Talent in der Landschaft rühmte; er wollte seinen Ruhm einzig auf seine historischen Gemälde begründet wissen. Seine Werke haben

haben in diesem Fache ein Verdienst erlangt, welches ihm eigen ist, und welches sie der Stärke seiner bizarren und launischen Entwürfe verdanken. Er ist ein Wilder, der aber durch seine hohe Kühnheit Erstaunen und Schrecken erregt. In allen Partieen seiner Werke herrscht etwas bäuerisches; seine Felsen, seine Bäume, seine Himmel, seine Figuren, und selbst seine Ausführung haben etwas rohes und wildes. Er hatte sich nicht die Mühe genommen, das Antike oder die grossen Meister zu studieren, welche in seinen Augen nicht groß genug waren, als daß sie hätten verdienen können ihm zum Muster zu dienen. Er würdigte selbst die Natur wenig, ihren Rath einzuziehen: er hatte blos einen grossen Spiegel, vor welchem er sich in der Attitude hinstellte, die er abbilden wollte; andrer Muster bediente er sich nicht. Um seinen Figuren Leichtigkeit zu geben, machte er sie gigantisch, und legte mehr Geist als Korrektheit in sie. Er rühmte sich einer ausserordentlichen Geschwindigkeit, und wenn er ein Gemälde von einer mittlern Größe in einem Tage angefangen und vollendet hatte, so war er zufriedner mit sich selbst, als wenn er ein wohl durchdachtes und studiertes Werk verfertigt hätte. Sein Betragen war nicht weniger launisch, als seine Malerwerke.

Salvator Rosa ist unter allen Italiänischen Künstlern der, welcher sich am meisten durch seine Gedichte ausgezeichnet hat. Er ist besonders wegen seiner Satyren bekannt. Sein beissender Geist machte ihn zu diesem Fache geschickt, zog ihm aber auch manchen Verdruß zu, und verursachte, daß er aus der Akademie Roms ausgeschlossen ward: eine Ungerechtigkeit, welche nur für ihre Urheber würde erniedrigend gewesen seyn, wenn er nicht die Schwachheit gehabt hätte, darüber empfindlich zu seyn.

Der König hat zwei Gemälde von diesem Meister; das eine stellt eine Bataille, und das andre eine Wahrsagerin dar. Er hat viel mit der Radiernadel gestochen. Strange hat nach ihm einen sehr schönen Kupferstich gestochen, welcher den Belisar darstellt.

167) **Gabriel Metzu**, aus der Holländischen Schule, gebohren zu Leyden im Jahre 1615, hatte besonders die Werke des Terburg und Gerard Douw zu Meistern. Er hatte Adel in der Wahl seiner Figuren, und einen sehr guten Geschmack in der Zeichnung; seine Attituden sind weder kalt noch gezwungen, seine Physiognomieen sind grazios: er scheint den Van Dyck in der Farbe, eben so wohl als in der Zeichnung der Köpfe und Hände nachgeahmt zu haben. Seine Gemälde sind zwar nicht kostbarer als die des Gerard Douws, allein sein Zug ist freier und weiter, seine Farbe ist nie gezwungen. Er hatte nicht nöthig, einander entgegengesetzte Farben anzubringen, um die Gegenstände von einander abzusondern: die Verschiedenheit der Nüanzen, der Substanzen, und ihrer Plane reichte hin, um einen Gegenstand von einer gewissen Farbe von einem andern von einer ähnlichen Farbe abzusondern: eine kunstvolle Praktik, deren Erfolg das Resultat ist von der Richtigkeit in den Abstufungen, und von dem Studio der verschiedenen Dicke der Luft nach ihren verschiedenen Distanzen. Seine Gemälde sind in Frankreich rar, und werden daselbst mit Recht gesucht: man findet nur eins davon in der königlichen Sammlung; es stellt eine Frau dar, welche ein Glas in der Hand hat, und einen Mann, der sie grüßt. Alles, was man von diesem Künstler weiß, ist dieß, daß er zeitig seinen Wohnplatz in Amsterdam aufschlug, und daß er sich hier durch seine gesellschaftlichen Talente beliebt machte. Er mußte sich im Jahre 1658 in seinem drei und vierzigsten Jahre einer Steinoperation unterwerfen; man weiß nicht, ob er sie überlebt habe.

J. G. Wille hat nach diesem Meister die Holländische Strickerin, und den zerstreuten Beobachter gestochen.

168) **David Ryckaert** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1615 hatte zum Meister seinen Vater, der ein geschickter Landschaftsmaler war. Es war ebenfalls die Landschaft, in welcher David sich Ruhm zu verschaffen anfieng, aber er nahm sich in der Folge die Werke des

Brau-

Brauwer und Van Ostade zu Mustern; dieß hielt ihn doch nicht ab, zuweilen erhabnere Sujets zu behandeln, als die, welche diesen Malern gemein waren. Er ist nicht gereiset, aber um sich durch schöne Beispiele zu beseelen, wendete er einen Theil seines Vermögens auf Gemälde von geschickten Meistern, die er sich sammlete. Gewöhnlicherweise schwächt sich die Farbe der Maler in dem Maaße, wie sie zu Alter kommen: an David Rickaert bemerkt man das Gegentheil: seine früheren Gemälde sind ein wenig gräulicht; die von seiner spätern Zeit sind von einer sehr feurigen Farbe. Er gab seinen Malereien wenig Dicke in der Farbe, und ließ die Tafel oder die Leinwand fast allenthalben durchscheinen. Man bemerkt viel Kunst und Genauigkeit an seinen Köpfen, viel Sorgfalt an seinen Bekleidungen, welche stets nach der Natur gemacht sind, und eine große Nachläßigkeit in seinen Händen, welche immer nach eignen Gedanken verfertigt sind. Er vollendete seine Arbeit durch möglichst ungezwungene Tuschen, und karakterisirte durch diese ganz zufällig und mit der größten Kenntniß geworfenen Tuschen die Nebenstücke, die er fast blos anzeigte. Da er bisher nur lachende Sujets behandelt hatte, so faßte er in einem schon sehr hohen Alter den Entschluß, nichts mehr als teuflische und zauberische Szenen zu malen: die Eigenheit dieser letztern Gemälde machte, daß sie nicht minder als seine frühern Produkte gesucht wurden. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt. Seine guten Gemälde sind rar.

169) **Benedetto Castiglione**, Benedette genannt, aus der Genuesischen Schule, gebohren zu Genua im Jahre 1616, legte sich anfangs auf die Wissenschaften, und überließ sich in der Folge der Malerei. Nachdem er den ersten Unterricht in seiner Kunst von einem unbekannten Maler erhalten hatte, so ward er der Schüler des Johann Andree de Ferrari, eines Genuesers, der mit dem Geiste der Zusammensetzung ein vages und glänzendes Kolorit verband. Er hatte schon große Fortschritte unter diesem Meister gemacht, als er sich unter die Anführung des Van Dyck begab, der einige Zeit zu Genua zubrachte. Durch die Rathschläge dieses großen

Künst-

Künstlers ausgebildet, aber unfähig sich selbst Genüge zu leisten, so lange als ihm noch etwas zu lernen übrig blieb, besuchte er Rom, Florenz, Parma und Venedig, studierte überall, und ließ überall einige von seinen Werken, ohne sich bereichern zu können. Er ward endlich vom Herzog von Mantua aufgenommen, der ihn durch einen beträchtlichen Gehalt, und durch eine Wohnung in seinem Pallaste an sich zog. Er starb hier, mit verdorbenem Geschmack, und mit Schwachheiten überhäuft, in einem Alter von vier und funfzig Jahren.

Benedetto malte die Geschichte, das Portrait und die Landschaft. In allen Fächern hat er schöne Wirkungen des Helldunkel, eine lebhafte und geistreiche Tusche, eine feurige Farbe. In der Geschichte scheint er sich nicht bemüht zu haben, jene idealische Schönheit wieder zu suchen, welche der Hauptgegenstand der Kunst bei den Alten war, und dem sich die großen Meister der Römischen Schule genähert haben. Er hat selbst nicht nach jener Eleganz der Formen, nach jener Reinheit des Umrisses, nach jenem Adel des Karakters getrachtet, in welchem strenge Kunstrichter das Wesentliche der historischen Malerei setzen. Das Fach, in welchem er vorzüglicher glücklich war, und auf welches er seinen Ruhm begründete, bestehet in der Darstellung von Schäfereien, von ländlichen Scenen, von Jahrmärkten, von Karavanen. In diesen Sujets kann er sicher seyn, die Stimmen zu vereinigen; sie sind beseelt von dem Geiste seiner Tusche, glänzend von dem Reize seiner Farbe, ermuntert durch die glücklichen Launen seiner Kopfaufsätze, und seiner Bekleidungen, interessant gemacht durch die pittoreske Manier, mit der er die Thiere behandelte, treffend endlich durch den eignen Karakter der Köpfe.

Man sieht in dem königlichen Kabinette drei Gemälde von diesem Meister; das eine, ein historisches Sujet, stellt die aus dem Tempel vertriebenen Käufer dar; die beiden andern sind Landschaften. Ein weibliches Portrait mit einem bizarren Kopfputze findet sich in der Sammlung des Palais Royal.

Man hat mehrere Gemälde nach Benedetto gestochen: aber man hat keine Kupferstiche nach ihm, die so interessant wären,

wären, als die, welche er selbst mit der Radiernadel gestochen hat, und deren Zahl groß ist. Man kann sich leicht welche davon verschaffen, und ihr Verdienst hat nicht Ursache durch die Seltenheit unterstützt zu werden.

170) Sebastian Bourdon aus der Französischen Schule, war gebohren zu Montpellier im Jahre 1616. Sein Vater, der ein Glasmaler war, lehrte ihn in seiner frühen Kindheit einige Anfangsgründe der Zeichenkunst. Einer seiner Oheims führte ihn in seinem siebenten Jahre nach Paris. Man legte ihn auf ein mit Packten beladenes Fuhrwerk: das Kind schlief ein, eins von den Packten, glitt herab, und zog ihn in seinem Fallen mit sich nieder, ohne ihn aufzuwecken. Die Seite war nicht besetzt, niemand ward diesen Vorfall gewahr, und das Fuhrwerk setzte seinen Lauf fort. Zum Glück benachrichtigte ein Kourier die Fuhrleute, daß er auf seinem Wege ein Paquet und ein Kind habe liegen sehen, welches zu ihrem Fuhrwerke gehören müsse; man eilte an den angezeigten Ort hin, und man fand den kleinen Sebastian noch in tiefem Schlafe versunken.

Er ward in Paris bei einem sehr mittelmäßigen Maler angestellt, und unterließ hier nicht, die glücklichen Anlagen zu enthüllen, die er von der Natur empfangen hatte. In seinem vierzehnten Jahre verließ er diese Stadt, begab sich nach Bourdeaux, und malte auf einem benachbarten Schlosse einen Plafond in Fresko, welcher Bewunderung erregte. Indessen fand er weder zu Bourdeaux noch zu Toulouse Beschäftigung, und das Elend nöthigte ihn, sich anwerben zu lassen. Er erhielt aber bald darauf den Abschied von seinem Hauptmanne, der über die Talente seines Soldaten erstaunte, und gieng in einem immerwährenden Mangel an allem nach Rom, wo er jedoch wenig Unterstützung fand. Er war genöthigt, sich in den Sold eines Gemäldehändlers zu begeben, der ihn schlecht bezahlte, und ihn viel arbeiten ließ: die Leichtigkeit des Bourdon hielt der Begierde des Kaufmanns das Gleichgewicht. Er hatte indeß ein sehr nützliches Talent für den Zustand, in welchem er sich befand; er besaß nehmlich ein so glückliches Gedächt-

dächtniß, und eine so große Biegsamkeit in der Manier, daß er von allen den Meistern Gemälde verfertigte, deren Werke er gesehen hatte.

Er ward in die Werkstatt Claude Lorrains gelassen, und sahe diesen berühmten Maler an einem Gemälde arbeiten, welches ihn seit vierzehn Tagen schon beschäftigte, und an welches, ob es schon sehr weit vorgerückt war, doch noch eine eben so lange Zeit gewendet werden sollte. Bourdon betrachtete es aufmerksam, gieng hinweg, kaufte eine Leinwand von der nehmlichen Größe, und die Woche darauf ließ er an einem Festtage das Gemälde an einem öffentlichen Platze ausstellen. Man versammelt sich, man bewundert es, man bricht in Freudenserhebungen über die Schönheit des Werkes aus, man versichert, wie es gewöhnlich geschieht, wenn die Sache einen beliebten Künstler betrift, daß Lorrain noch nichts so vollkommen ausgearbeitet habe. Man eilt, ihn deshalb zu bekomplimentiren; er leugnet, daß er etwas ausgesetzt habe: indessen geht man in sein Zimmer, und man wird überrascht, hier auf dem Staffelet das nehmliche Gemälde zu sehen, welches man auf dem Platze bewundert hatte. Die Geschichte klärte sich endlich auf, und Bourdon hatte Mühe von dem Lorrain Verzeihung wegen dieses Betruges zu erhalten. Das Talent, welches er besaß, den Andreas Sacchi, Michel Angelo des Batailles, und Bamboccio nachzumalen, verschafte ihm einen anständigen Unterhalt. Aber er war in der Reformirten Religion gebohren, zu der er sich sein ganzes Leben hindurch bekannte; ein Französischer Maler drohete ihm, ihn bei der Inquisition anzugeben, und Bourdon sahe sich genöthigt, Rom nach einem dreijährigen Aufenthalte zu verlassen. Der Angeber war ein Mensch ohne Talent: seine Niederträchtigkeit allein hat das Andenken an seinen Namen erhalten.

Bei seiner Rückkunft nach Paris erwarb sich Bourdon einen großen Ruf durch sein Gemälde zu Unsrer Frauen, welches die Kreuzigung des St. Petrus vorstellt; er unterstützte ihn durch seinen Märtyrertod des St. Andreas, welcher in der Cathedralkirche de Chartres aufgestellt ist. Er bekam den Auftrag

trag zu sechs großen Gemälden für die Pfarrei von St. Gervais: da er sich aber auf einem Kaffeehause einige Spöttereien über den Heiligen erlaubt hatte, dessen Geschichte er vorstellen sollte, so entzog man ihm diese Unternehmung, und er erhielt blos die Erlaubniß, das Gemälde zu vollenden, welches er angefangen hatte.

Man gestand sich, wenn man diese Werke sahe, daß ihn die Natur einzig für das Große bestimmt habe, und sein Ruf würde noch glänzender seyn, wenn er die Klugheit gehabt hätte, sich auf dieses Fach einzuschränken: aber sein veränderliches Wesen leitete ihn zu Gattungen hin, zu denen er sich in Rom von der Nothwendigkeit gezwungen, hatte erniedrigen müssen, und man sahe den Künstler, der mit so viel Beifall die Tempel dekorirte, seinen Pinsel so weit herabwürdigen, daß er ihn den Bambochaden weihete. Diese geschwind verfertigten Arbeiten wurden ihm gut bezahlt, aber sie schadeten seinem Talente, indem sie seinen Geist gewöhnten, sich nicht immer mit großen Gegenständen zu beschäftigen.

Indessen wurden in Frankreich die im Frieden beliebten Künste durch die Bewegungen der Hofpartei gehemmt. Bourdon ward von der Christina nach Schweden gerufen, und erhielt von dieser Königin den Titel ihres Premiermalers; aber der Premiermaler hatte nichts zu thun, als Portraits zu malen, eine neue Störung für die erhabenen Entwürfe des Geschichtsmalers. Er verfertigte das Portrait der Christine zu Pferde: diese Königin beehrte ihn mit der Würde ihres Abgesandten, um dieses Werk dem Könige von Spanien zu überreichen. Bourdon nahm seinen Weg über Paris; und hier erfuhr er, daß das mit dem Portrait beladene Schiff Schiffbruch gelitten, daß Christine die katholische Religion angenommen habe, und daß sie sich anschicke, Schweden zu verlassen. Die Unruhen der Feinde waren gestillt, er fand Beschäftigung, und tröstete sich ohne Mühe über das Glück, welches er verlohren hatte. Jetzt war es, als er für den Hochaltar der Pfarrei St. Benedikts einen gestorbenen Christ zu den Füssen der Jungfrau malte, ein Werk, welches hinreichend seyn würde,

würde, um den größten Ruf zu rechtfertigen. Nach einer Reise nach Montpellier, wohin er sich mit seiner ganzen Familie begab, und wo er beträchtliche Werke zurückließ, kam er wieder nach Paris, und arbeitete hier nicht sowohl für die Franzosen, als für die Ausländer. Er malte indessen die Gallerie des Hotels von Bretonvilliers, und enthüllte bei diesem Werke die Leichtigkeit seines Genies: aber dieß Hotel ward in der Folge verpachtet und die Malereien desselben sind in den größten Verfall gekommen.

Bourdon hatte von der Natur ein sehr schönes Genie und eine sehr reiche Fantasie empfangen: aber seine natürliche Lebhaftigkeit erlaubte ihm nicht in seine Werke jenes tiefe Nachdenken zu bringen, welches denen vom Raphael, Poussin, u. s. f. so viel Werth giebt, sie ließ ihm nicht einmal die Geduld, das, was er aufgenommen hatte, hinlänglich zu vollenden. Seine Gedanken mußten wie Feuerfunken auf die Leinwand geworfen werden, und die Stücke, die er am meisten vollendet hat, sind gerade nicht die schönsten. Er hatte eine gewisse Bizarrerie in dem Karakter, die sich über seine Werke verbreitete, und die man in seinen schönsten Zusammensetzungen bemerkt; aber man liebt ihr wildes Ansehen, und sie sind mit einem lebenden Ausdrucke beseelt, der ihnen einen großen Werth giebt: die nehmliche Eigenheit, welche seine Zusammensetzungen karakterisirt, fand man auch in seiner Ausführung: um zuweilen gewisse Gegenstände, besonders Haare gut darzustellen, bediente er sich seines Pinselstils, mit welchem er die Gründung entblößte. Er ließ sich gern von seiner außerordentlichen Leichtigkeit leiten; er wettete einst, zwölf Köpfe nach der Natur in einem Tage zu verfertigen, und er gewann die Wette: diese Köpfe waren sogar nicht die schlechtesten, die er gemacht hatte, und es ist bekannt, daß Raphael diese Geschwindigkeit in Verfertigung der seinigen nicht besaß. Die Laune herrschte in seiner Lebensart eben so, wie in seinen Zusammensetzungen: bald überließ er sich der Gesellschaft, und brachte alle Reize seines frölichen Wesens zu ihr; bald vertiefte er sich in eine anhaltende Arbeit, verschloß sich auf einen Boden, der ihm

zur

zur Werkstatt diente, zog die Leiter hinter sich herauf, damit niemand zu ihm kommen sollte, und gieng selbst nicht ein einzigesmal hinweg. Er konnte sich an keine Gattung, an keine Manier binden. Er durchwanderte die Geschichte, die Landschaft, die Bambochade; er nahm sich vor, das Wesen einer Anzahl von verschiedenen Meistern nachzuahmen, und hatte bald das Kolorit des Titian, bald die Anlagen Poussins, bald die treffenden Eigenheiten Benedettos vor Augen: aber er blieb bei keiner Gattung und bei keiner Manier lange genug stehen, um Vollkommenheit darinnen zu erlangen. Als er aus Italien zurückkam, suchte er die Lombardische Manier nachzuahmen, aber man vermißte zu sehr die Korrektheit an ihm: die Jahre, welche er in Italien zugebracht hatte, waren zu Arbeiten verwendet worden, welche ihm die Nothwendigkeit zu leben auferlegte, und die für das Studium verlohren waren. Er nahm das wahr, was ihm fehlte; er fieng an, ein ernsthafteres Studium in der Zeichnung vorzunehmen: aber das hieß den Grund zu der Kunst zu spät legen, da er von der Nothwendigkeit genöthigt war, sie auszuüben. Er behielt doch immer große Fehler; da er aber große Schönheiten besaß, und sogar Schönheiten, welche ihm allein angehörten, und die selbst auf diesen Fehlern beruhten, so kann man ihm einen sehr ehrenvollen Rang unter den großen Malern nicht versagen. Er würde vielleicht zu mehrerer Vollkommenheit gelangt seyn, wenn er ein weniger glückliches Gedächtniß gehabt hätte; er war durch alle die Schönheiten gebunden, deren Andenken er erhalten hat, und die er nachahmen wollte. Bourdon ist geschätzter bei der Nachwelt, als er unter seinen Zeitgenossen war; ein Urtheil, das man nur von einer sehr kleinen Anzahl von Künstlern fällen kann. Er starb zu Paris im Jahre 1671, in einem Alter von fünf und fünfzig Jahren.

Bourdon hat selbst eine große Anzahl von Kupferstichen nach seinen Gemälden gestochen; allgemein bekannt ist die Reihe seiner Werke der Barmherzigkeit. Man bewundert an ihnen schöne Ausdrücke, einen großen Styl, das Siegel der Originali-

ginalität, und zu eben der Zeit eine Nachahmung des Poussin, Dominiko u. s. f.

171) **Ludwig Scaramuccia** aus der Römischen Schule, gebohren zu Perusia im Jahre 1616, erhielt von seinem Vater, einem Maler, den ersten Unterricht in der Kunst: er vervollkommnete sich in der Schule des Guido, und ward einer von den beliebtesten Schülern dieses geschickten Meisters. Er ahmte seine Manier so schön nach, daß oft seine Werke mit den Werken des Guido verwechselt worden sind. Dieß ist einer von denen Künstlern, welche nur durch Nachahmung groß geworden sind, und die keine Ansprüche auf den Ruhm machen können, welcher der Preiß des Genies ist. Er unterhielt seinen Ruf gegen das Ende seiner Laufbahn nicht mehr, weil damals die Züge der Schule in seinem Gedächtnisse verlöscht waren. Er hat eine Abhandlung über die Malerei geschrieben, betittelt: le Finezze de Penelli Italiani, und verdient einen Platz unter den wissenschaftlichen Künstlern. Er starb zu Pavia im Jahre 1680, in einem Alter von vier und sechzig Jahren.

172) **Govaert Flink** gehört seiner Geburt nach in die Teutsche Schule, und erblickte das Licht der Welt zu Cleve im Jahre 1616. Die Holländische Schule kann rechtmässige Ansprüche auf ihn machen, denn er war der Schüler Rembrandts, und einer von den geschicktesten Nachahmern dieses Meisters. Seine Werke sind mit den Werken Rembrandts verwechselt worden, und es ist sehr schwer, sich hier nicht zu betrügen. In seinen reifern Jahren glaubte er, eine schmelzendere Manier würde die Natur besser darstellen; er veränderte die seinige, und der Erfolg seiner letztern Arbeiten durfte es ihn nicht bereuen lassen, daß er eine sklavische Nachahmung verlassen hatte. Er malte das Porträt sehr gut, aber er verließ diese Gattung, als er die Porträts des Van Dyck gesehen hatte. Er wollte die Malerei ganz verlassen, als er die Werke Rubens sah; aber lebhafte Aufmunterungen führten ihn zu seinen Pinseln zurück, und er hatte mit Beifall die Entwürfe zu den zwölf Gemälden für das Rathhaus zu Amsterdam

sterdam vollendet, welche ihm die Bürgermeister aufgetragen hatten, als er im Jahre 1670, in seinem vier und vierzigsten Jahre starb.

C. Van Dalen hat nach Flink die Jungfrau gestochen, wie sie das Jesuskind säugt, die Venus und den Amor, den Johann Moritz, Prinzen von Nassau: J. G. Müller hat den Alexander gestochen, wie er die Campaspe dem Apelles abtritt.

173) Franz Romanelli aus der Römischen Schule war gebohren zu Viterbo im Jahre 1617: er kam zeitig nach Rom, zeigte hier die größte Neigung zu der Malerei, und ward bei dem Kardinal Barberini, seinem Beschützer, in der Schule Pietros von Cortona angestellt. Die Begierde zur Arbeit zerstörte seine Gesundheit; er konnte sie nur durch Ruhe, und durch eine Reise nach Neapel wieder herstellen. Er erwarb sich zeitig einen großen Ruf durch die Arbeiten, welche er für den Pabst, und für den König von England übernommen hatte. Er ward von Karl I. nach London berufen, von Urban VIII. aber in Rom zurückgehalten. Nach dem Tode dieses Pabstes fiel die Familie der Barberini in Ungnade, der Kardinal war genöthigt, Italien zu verlassen, und Romanelli mußte befürchten, ohne Beschäftigung zu bleiben. Aber sein Beschützer vergaß ihn nicht, und empfahl ihn dem Kardinal Mazarin, der ihn nach Frankreich kommen ließ. Er dekorirte mit seinen Malereien den Pallast dieses Ministers, aus welchem in der Folge das Haus der Indischen Kompagnie entstand. Die Galerie dieses Palastes, deren Plafond von Romanelli gemalt ist, macht jetzt die Niederlage von den Handschriften der königlichen Bibliothek aus. Er gieng nach Italien zurück, wo die Eifersucht der Künstler ihm tausend Verdrüßlichkeiten verursachte, kam dann wieder nach Paris, und malte in dem alten Louvre die Bäder der Königin; er unternahm noch eine Reise nach Rom, und schickte sich an, sich in Frankreich niederzulassen, als e[illegible] Viterbo im Jahre 1662 starb, in einem Alter von fünf u[illegible] [illegible]ierzig Jahren.

Seine Schönheiten und seine Mängel gleichen beide den Mängeln und den Schönheiten Pietros von Cortona. Er ist kälter; aber er hat doch etwas, das an Grazie grenzt, eine gewisse Anmuth in den Köpfen, die man für Schönheit halten könnte, einen Ueberfluß, einen Reichthum in der Zusammensetzung, den man zuweilen Genie nennen kann. Seiner Zeichnung fehlt es oft an Hoheit, und sogar an Korrektheit. Seine Farbe in Fresko ist munter und glänzend; nicht so schön, aber immer noch angenehm ist sie in Oel. Kurz Romanelli behauptet einen hinlänglich ausgezeichneten Rang unter den guten Italienischen Malern, welche die erstern Nachfolger der Carracci ersetzt haben, ihnen aber nicht gleich gekommen sind. So wie er ist, würde er sehr schätzbar seyn, wenn er sich nur selbst dargestellt hätte: aber sein Verdienst ist nichts als der Wiederschein von dem Verdienste seines Meisters des Cortona.

Natalis hat nach dem Romanelli den Triumph der Theologie gestochen; C. Bloemaert die Daphne in einen Lorbeerbaum verwandelt; J. Vallée die Rettung des Moses.

174) Eustache le Sueur aus der Französischen Schule. Siehe das, was diesen Meister betrift, unter dem Abschnitt **Schule**. Charles Simonneau, ein Kupferstecher, war eines Tages in dem Kloster der Kartheuser, welches vom le Sueur gemalt ist, als er den le Brun allein hineinkommen sahe: er verbarg sich, und hörte diesen eifersüchtigen Maler bei jedem Gemälde ausrufen: **Wie schön ist das! wie herrlich ist das gemalt! wie bewundernswürdig ist das!** So entlockt das Talent selbst dem Neide geheime Ehrenbezeigungen. Man hat gesagt, zu wiederholtenmalen gesagt, daß le Sueur ein vollkommener Maler würde geworden seyn, wenn ein längeres Leben ihm vergönnt hätte, die Venezianische Farbe mit seinen übrigen Eigenschaften zu vereinigen. Aber hat man wohl untersucht, ob diese Eigenschaften sich mit der Venezianischen Farbe vereinigen können? ob diese Farbe nicht die größte Reinheit in der Zeichnung, die größte

größte Feinheit im Ausdruck, und selbst die größte Geschicklichkeit in der Bekleidung zum Opfer heischt?

Chauveau hat das Kloster der Kartheuser gestochen; B. Audran das schöne Gemälde des kranken Alexanders, welches sich im Palais Royal zeigt; B. Pikart den Darius, wie er das Grabmal der Nitocris öffnen läßt: Steph. Picard das berühmte Gemälde der Kirche Unsrer Frauen, welches den St. Paul darstellt, wie er die Ephesinischen Bücher verbrennen läßt: G. Audran den Märtyrertod des St. Laurentius.

175) **Thomas Blanchet** aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1617, bestimmte sich anfangs zu der Bildnerkunst, allein die Schwäche seines Temperaments nöthigte ihn sie gegen die Malerei zu vertauschen. Er machte sich anfangs durch perspectivische Malereien bekannt; allein in Rom, wohin er eine Reise unternohm, riethen ihm Poussin, Algardi, und Andreas Sacchi sich der Geschichtsgattung zu überlassen. Bei seiner Rückkunst nach Paris verfertigte er für die Kirche Unsrer Frauen das Gemälde, welches die Entführung des Philippus nach der Taufe des Kämmerers von Candaces vorstellt. Bei seiner Reise durch Lyon hatte er sich mit einem Porträtmaler verbunden, der ihn in diese Stadt rief, und ihm beträchtliche Arbeiten verschafte. Er erhielt hier die Direction über eine Maler-Akademie, hatte aber auch den Verdruß, durch eine Feuersbrunst dasjenige von seinen Werken verzehrt zu sehen, welches man als sein Meisterstück betrachtete; es war der Plafond des großen Saales auf dem Rathhause. Die königliche Akademie von Paris handelte ihm zu Gunsten ihren Regeln zuwider, und nahm ihn in seiner Abwesenheit auf; er kam nur blos deshalb in die Hauptstadt zurück, um dieser Gesellschaft seine Danksagung abzustatten. Das Gemälde, welches er zu seiner Aufnahme gab, stellt den Kadmus dar, wie er den Drachen tödtet, dessen Zähne zu säen ihm Pallas geboten hatte. Es ist nicht zu verwundern, daß dieser in Lyon sehr geschätzte Künstler, wo sich auch fast alle seine Werke befinden, sonst wenig bekannt ist. Er soll eine reiche Zusammensetzung, eine wahre und solide Farbe, wie die

der Italiener, und die Wissenschaft des Schicklichen, und des Ausdrucks besitzen; soll ein guter Zeichner seyn, obgleich seine Lebhaftigkeit ihm nicht immer erlaube, korrekt zu zeichnen, und seiner Kinder-Figuren viel Grazie geben. Er starb zu Lyon im Jahre 1689, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren. Sein Gemälde Unsrer Frauen ist von Tardieu gestochen worden.

176) Franz Ricci aus der Spanischen Schule, gebohren zu Madrid im Jahre 1617, kündigte seine Talente durch seine ersteren Werke an, und erhielt von den Hauptkirchen Spaniens Beschäftigung: Er malte Kuppeln in Fresko, auf welchen er die Fruchtbarkeit seines Genies enthüllte, und sein Ruf machte, daß man ihn an den Hof berief. Er hatte eine lebhafte Farbe, viel Feuer, wenig Korrektheit, eine feste und ungezwungene Tusche, starke Ausdrücke, und eine große Manier zu bekleiden. Er starb im Eskurial im Jahre 1684, in einem Alter von sieben und sechzig Jahren.

177) Peter Vander Faes, bekannter unter dem Namen Lely gehört in die teutsche Schule, und erblickte das Licht der Welt zu Soest in Westphalen, im Jahre 1618. Er behandelte anfangs die Landschaft, die er mit Figuren bekleidete, und versuchte sich einige Zeit in der Geschichte; aber er säumte nicht, sich ganz dem Porträt zu widmen, und sich hier auszuzeichnen. Van Dyck war nicht mehr, als Lely sich in der Laufbahn zeigte: er war in diesem Fache der erste seiner Zeitgenossen. Ueberall fand er Ruf, aber Glück konnte er nur in London finden; wo er sich setzte. Er war der erste Maler Karls I; nach dem tragischen Tode dieses unglücklichen Fürsten verfertigte er mehreremale das Porträt des Cromwell, und behielt unter Karl II. den Rang, den er unter dem Vater dieses Monarchen eingenommen hatte. Er ward sogar mit dem Ritterorden beehrt, und hatte eine Stelle unter den Kammerherrn. Er lebte, wie Van Dyck, sehr groß, aber mehr haushälterisch; kurz er war glücklich, als Kneller nach London kam, und zu gleicher Zeit mit Lely den Auftrag erhielt, das Porträt des Königs zu verfertigen. Sein Werk war fast

vollen-

vollendet, als Lely seinen Entwurf noch nicht zu Stande gebracht hatte. Diese Fertigkeit entzückte den Fürsten und den ganzen Hof. Man war geneigt zu glauben, der geschwindeste Künstler wäre auch der geschickteste: Lely erlitt durch diese Ungerechtigkeit einen großen Schlag, und man schreibt es dem Kummer darüber zu, daß er von einem Schlagflusse befallen ward, an welchem er im Jahre 1680 starb, in einem Alter von zwei und sechzig Jahren. Seine schönsten Portraits geben denen vom Van Dyck fast nichts nach, und, ein seltner Umstand, ob er gleich nicht jung starb, so hörte er doch nicht eher auf, Fortschritte zu machen, als bis er aufhörte zu leben.

178) **Antonius Waterloo**, aus der holländischen Schule, gebohren zu Utrecht im Jahre 1618, ist durch seine Landschaften bekannt, deren Studien er in den Gegenden dieser Stadt unternahm. Wir haben nichts von ihnen zu sagen, als daß sie wenig abwechselnd sind; doch werden sie wegen der Leichtheit der Himmel, der Güte der Farbe, und des Geistes im Laubwerk gesucht. Dieser Künstler würde nicht sehr bekannt seyn, wenn er nicht viel mit der Radiernadel gestochen hätte. Er war reich gebohren, verkaufte seine Gemälde theuer, und starb dennoch im Elende, im Jahre 1660, in seinem zwei und vierzigsten Jahre, und zwar in einem Hospitale.

179) **Gonzales Coques** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1618, war der Schüler David Ryckaerts des Aeltern. Ueberrascht von der Schönheit der Werke des Van Dyck beschloß er, diesem Meister nachzuahmen. Er behandelte anfangs Sujets aus dem Privatleben, so wie Teniers, aber er malte die edelsten und interessantesten. Ein Gemälde, auf welchem er einen reichen Negozianten von Antwerpen mit seiner Frau und seinen Kindern bei Tische sitzend vorstellte, verschafte ihm einen grossen Ruf in Rücksicht auf das Portrait, und er war nicht mehr im Stande, andre Gattungen zu behandeln. Von allen Seiten durch Fürsten und Große gesucht, hatte er nicht einmal

mal Zeit genug übrig, den Wünschen von Privatpersonen zu entsprechen. Er malte nur im Kleinen, aber sein Pinsel war weit und leicht, und zu eben der Zeit kostbar; sein Zug war schön, seine Farben waren frisch. Er verdient mit Van Dyck verglichen zu werden. „Ich habe, sagt Hr. Descamps, ein „überraschendes Gemälde von ihm gesehen. Es ist eine ganze „Familie schwarz bekleidet, und das Gemälde ist sehr hell. Die „Leinwand darauf ist von einer so durchsichtigen Leichtigkeit, „daß man sie von der Luft bewegt zu sehen glaubt. Seine „Gründe sind hell und weit; seine Plane genau, einfach, und „ohne Verwirrung, obgleich mit Bekleidungen erfüllt; die „Größe seiner Köpfe erstreckt sich kaum über ein und einen hal„ben Daumen." Er starb im Jahre 1684, in einem Alter von sechs und sechzig Jahren. Seine Gemälde sind noch nicht sehr in Frankreich bekannt.

180) **Johann Goedaert** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Middelburg in Seeland, war zu gleicher Zeit Maler und Naturkundiger. Er malte die Vögel und die Insekten mit der größten Wahrheit, und in den Details der Natur; aber er begnügte sich nicht sie zu malen, er studierte auch ihre verschiedenen Verwandlungen. Er gab die Früchte seiner Untersuchungen unter dem Titel Metamorphosis naturalis heraus. Er starb im Jahre 1668, in einem Alter von funfzig Jahren.

181) **Preti Genovese**, il Capucino genannt, war aus der Schule von Genua. Wir können nicht behaupten, daß dieser Maler in den Zeitpunkt gehöre, in welchem wir ihn hier aufstellen; wir wissen weder das Jahr seiner Geburt, noch das seines Todes, noch auch seine Lebensumstände. Er ist uns nur durch die Werke des Hrn. Cochin bekannt. Er hat einen sehr lebhaften Farbenton in den Fleischen und Bekleidungen; eine sehr große Manier, einen netten und leichten Pinsel, schöne Details gut dargestellt, und ohne in das sclavische zu fallen; Munterkeit und Wahrheit; eine große Harmonie mit einer großen Lebhaftigkeit im Kolorit; eine zuweilen inkorrekte Zeichnung, im Allgemeinen von einem sehr guten

ten Geschmack; eine gute Art von Zusammensetzung, schöne Karaktere in den Köpfen, besonders was die Köpfe der Alten anbelangt. In Rom ist er wenig bekannt; aber man sieht seine Werke zu Neapel, zu Florenz, zu Venedig, und in andern Städten Italiens. „Dieser Kolorist besitzt eine „Kühnheit, welche bis zur Verwegenheit geht. Er bringt die „schneidendsten Farben an, die lebhaftesten rothen an der Seite „der vollest blauen, und der entschiedendsten gelben, und doch „sind seine Gemälde harmonisch. Betrachtet man sie mit Auf- „merksamkeit, so wird man gewahr, daß diese Harmonie nur „von dem Zauberischen des Helldunkel erzeugt wird. Seine „Fleischtöne sind von einer eignen Kühnheit und Munterkeit: „man sieht indeß, daß es nicht nachgemachte Töne sind, wel- „che die Natur überschreiten, wie bei dem Baroccio; sie sind „mit Wahrheit aus ihr genommen, und nur ein wenig höher „gestimmt, als sie sie darstellt. Wenn dieser Künstler dem „schädlich seyn dürfte, der zu einer übertriebenen Manier ge- „neigt wäre, so würde er dem wieder sehr nützlich seyn, der „zu sehr an dem Grauen hienge..... Seine Manier, sagt „der nehmliche Künstler, hat viel vom Baroccio und von der „Stärke des Feti. Die Schatten sind fast eben so lebhaft, als „bey Valentin, ohne zugleich schwarz zu seyn."

182) **Johann Spilberg**, aus der teutschen Schule, gebohren zu Düsseldorf im Jahre 1619, war ein Schüler von Govaert Flink, und malte die Geschichte und das Portrait. Die Fürsten Teutschlands suchten ihn, und stritten sich um den Vorzug, ihn in ihrem Dienste zu haben. Man erkennt, sagt man, ein schönes Genie in seinen Zusammensetzungen; seine Zeichnung ist hinlänglich korrekt, seine Farbe wahr, seine Manier stark, sein Vortrag schleimig, seine Tusche fest und bestimmt. Er starb im Jahre 1690, in einem Alter von ein und sechzig Jahren. Die älteste von seinen Töchtern **Hadriane** malte gut in Oel, und vorzüglich in Pastel.

183) **Charles le Brun** aus der Französischen Schule. Siehe das, was diesen Maler betrift, unter dem Abschnitt **Schule**. Wenn man zuweilen strenge Urtheile über diesen Künst-

Künstler fällen hört, so geschieht dieß, weil man ihn als einen sehr großen Meister betrachtet, und man erlaubt sich diesen Ton der Zensur nur dann gegen ihn, wenn man ihn mit noch größern Meistern als er war vergleicht. Es ist gewiß, daß er weder ein Raphael noch selbst ein Caraccio war: aber es ist eben so gewiß, daß er der Französischen Schule die größte Ehre gemacht, und daß er in dieser Schule sehr wenig über sich, ja selbst sehr wenig seines Gleichen gehabt hat. Sein stolzes und despotisches Betragen gegen die Künstler ward durch die Kränkungen getilgt, welche er gegen das Ende seines Lebens erdulden mußte, und die ihm Mignard, der doch unter ihm war, verursachte.

Wir brauchen nur eine sehr kleine Anzahl von Kupferstichen anzuführen, die nach ihm gestochen worden sind, um sein Genie in das Licht zu setzen: die Bataillen Alexanders von G. Audran, die Familie des Darius vor dem Alexander von Edelink, den Christ mit den Engeln, von eben diesem, den Bethlehemitischen Kindermord von Loir: die reuige Magdalena von Edelink: die Gallerie von Versailles, von verschiedenen Kupferstechern. Die große Disputation, von Edelink gestochen, kann auch als ein schönes Denkmal von dem Talente le Bruns betrachtet werden.

184) **Hermann Swanewelt, Hermann von Italien** genannt, wird unter die Holländischen Maler gerechnet, weil er in Holland gebohren ist, und weil sein erster Meister ein holländischer Künstler war: sein langer Aufenthalt in Italien aber giebt den Italiänern rechtmäßige Ansprüche auf ihn. Er war gebohren im Jahre 1620, man weiß nicht, in welcher Stadt; einige glauben, es sei zu Voerden, und man vermuthet, er habe vom Gerard Douw die Anfangsgründe in der Malerkunst gelernt. Gewisser ist es, daß er zeitig nach Rom gieng, und daß er ein Schüler Claude Lorrains war. Durch diesen großen Meister in der Landschaftsmalerei gebildet, erhielt er von der Natur noch gründlichern Unterricht. Man traf ihn oft außerhalb Rom allein an; bald studierte er die Schönheiten des Landes, bald die der alten Kunst, von

denen

denen diese Gegend so viele Trümmer besitzt. Seine gelehrten und einsamen Spaziergänge verschaften ihm den Namen eines Eremiten.

Er hat Munterkeit, Ungezwungenheit, und eine gewisse und gelehrte Tusche: seine Farbe ist nicht so feurig, als die des Claude Lorrain, seine Gemälde haben nicht so viel Wirkung, seine Landschaft ist weniger schön, aber er ist weit grösser als dieser in der Figur und den Thieren. Er stach schön mit der Radiernadel, und die Proben seiner Platten werden von Liebhabern gesucht. Seine Gemälde sind rar, wenigstens außer Italien. Man sieht hier zwei im Palais Royal; das eine ist ein Prospekt von Campo Vicino, das andre eine Landschaft mit Figuren und Thieren bereichert. Er starb zu Rom; Hr. Huber setzt seinen Tod in das Jahr 1690.

185) Bartholomeus Breenberg aus der Holländischen Schule, ist in Frankreich fast nicht anders als unter dem Namen Bartholomee bekannt. Er war gebohren zu Utrecht im Jahre 1620, und eilte in Italien die schöne Natur und die Werke großer Meister in der Gattung der Geschichte und der Landschaft zu studieren. Er hat im Kleinen gemalt, und seine Gemälde sind kostbar. Man findet Adel, Kunst und Wahrheit in seinen Landschaften und in seinen Figuren. Er verzierte gewöhnlich seine Werke mit Ruinen der Baukunst, und die Figuren, mit denen er seine Landschaften begleitete, stellten am öftersten historische Sujets dar. Es ist wahrscheinlich, daß er zeitig sein Land verließ, wenigstens ist es gewiß, daß er nichts aus ihm beibehalten hat, man müßte denn die Feinheit der Tusche als einen ausgezeichneten Karakter holländischer Kunst betrachten. Man kennt diesen Künstler mehr in Frankreich, als in seinem Vaterlande. Er hat auch im Grossen gemalt, aber mit viel weniger Erfolg. Seine Kupferstechereien mit der Radiernadel sind voll Einsicht, und werden mit Recht gesucht; die schönen Exemplare davon sind sehr rar. Er starb im Jahre 1660, in einem Alter von vierzig Jahren.

Man sieht zwei Gemälde von diesem Maler in dem königlichen Kabinette, und eine noch größere Anzahl im Palais Royal.

186) **Philipp Wouwermanns** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Harlem im Jahre 1620, hatte einen sehr mittelmäßigen Geschichtsmaler zum Vater, der sein erster Meister war: er nahm in der Folge Unterricht bei Johann Wynants, einen schätzbarern Künstler, und vervollkommnete sich durch das Studium der Natur. Das wenige, was man von seinem Leben weiß, ist sehr rührend. Seine jetzt gesuchten Werke wurden schon zu seiner Zeit gut bezahlt; aber er wußte es nicht; es war dieß ein Geheimniß, welches sich die Kaufleute aufbehielten, die sich von seiner Arbeit bereicherten, und ihn in der Armuth ließen. Um sich nur elend hinzubringen, und um nur den allernothdürftigsten Unterhalt für seine Familie zu gewinnen sahe er sich genöthigt ohne Ermüdung zu arbeiten, und die Liebe zu seiner Kunst erlaubte ihm gleichwohl nicht, eines seiner Werke zu vernachläßigen. Er lernte den Werth davon erst in seinen letztern Jahren kennen, und lebte nicht lange genug, um einen großen Nutzen aus dieser Entdeckung zu ziehen. Man sagt, daß er nach dem Tode des Bamboccio heimlich die Entwürfe dieses Malers benutzt, bei der Annäherung seines Endes aber für die Vertilgung dieser Entwürfe Sorge getragen habe, um seine Plagiate der Nachwelt nicht bekannt werden zu lassen. Andrerseits sagt man, Bamboccio habe gar keine Entwürfe gezeichnet, und seine Gedanken sogleich auf die Leinwand gebracht; das ist ein Widerspruch. Ueberdieß weiß man, daß Wouwermanns vor und nach dem Tode des Bamboccio ein und dasselbe Talent zeigte.

„Seine gewöhnlichsten Sujets, sagt Hr. Descamps, waren Jagden, Pferdemärkte, Scharmützel, u. s. f. Mehrere seiner Landschaften sind einfach zusammengesetzt; andre sind mit der Baukunst bereichert: hier ist eine Schloßfaçade, dort eine Fontaine, überall ist eine immer neue Abwechselung. Kein Maler hat ihn in der Zeichenkunst in diesem Fache über-

„trof-

„troffen; seine Farbe ist vortreflich; er verstand die Zauberei „zu vertreiben ohne die Stärke zu benehmen; er ist voll und „impastirt. Feste Tuschen, die aber voll Feinheit sind, haben es „unmöglich gemacht, dieß zu entdecken. Es herrscht in seinen „Gemälden viel Harmonie und Kenntniß des Helldunkels. „Seine Zusammensetzungen sind weit, und die Eintheilung sei„ner Plane unübersehbar; seine Fernen und seine Himmel, „seine Bäume und seine Pflanzen, alles ist eine pünktliche „Nachahmung der Natur. Man bemerkt, daß seine frühern „Werke, zwar das nehmliche Flau, und den nehmlichen „Dunst, aber nicht so viel Harmonie haben; die Gegensätze wa„ren zu roh: man fand oft eine helle Masse plötzlich einer schat„tigten entgegengestellt. Er hat in der Folge die Uebergänge „des Lichts besser modifizirt, und unvermerklich gleitet das „Auge von einem Tone auf den andern, ohne es gewahr zu „werden."

Man muß hinzusetzen, daß er in dem größten Theile seiner Zusammensetzungen einen seinen Landsleuten zu unbekannten Adel hatte. Seine Figuren hatten Grazie, sie stellten ausgezeichnete Personen dar, und waren edel und pittoresk bekleidet. Man kann an ihm im Allgemeinen einen zu blauen Ton tadeln; ein geringer Fehler, der durch die angenehmen Eigenschaften, welche ihn auszeichnen, hinlänglich ersetzt wird. Er verließ seine Geburtsstadt nie, und starb hier im Jahre 1668, in einem Alter von acht und vierzig Jahren.

Das königliche Kabinet befaßt fünf Gemälde von diesem Meister: eine Jagd-Malzeit; Ritter an der Thüre eines Gasthofs; einen Marstall mit einigen Pferden; eine Räuberjagd; eine Jagdhalte. Diese Gemälde sind auf Leinwand gemalt. Die des Herzog von Orleans sind auf Holz gemalt: sie stellen eine Dame zu Pferde dar, einen zur Hand gewöhnten Falken; eine Jagdpartie; die Hirschjagd; eine Jägerin mit Jägern.

Sein Kupferstecherwerk ist sehr beträchtlich: es ist zu bedauern, daß man hier eine so große Anzahl von Kupferstichen des Moyreau findet, welcher auf eine weiche und geistlose Art gesta-

gestochen hat, jener Maler, der gleichwol Festigkeit in der Tusche, Geist in der Ausführung hatte. Philipp Wouwermanns hatte zween Brüder, Peter und Johann, welche alle beide Maler waren.

Peter Wouwermanns malte in dem Geschmack Philipps, und stand tief unter ihm, ob man ihm gleich Talent nicht absprechen kann.

Johann Wouwermanns malte auch die Landschaft; er starb jung, und hat wenig Gemälde verlassen. Sie sind sehr geschätzt.

187) Pietro Franz Mola, den wir le Mole nennen, aus der Lombardischen Schule, war gebohren zu Coldre in dem Meiländischen, im Jahre 1621. Sein Vater, welcher Maler und Baumeister war, unterstützte die entstehenden Anlagen seines Sohnes. Er stellte ihn anfangs in Rom in der Schule Josepins an, und da ihn seine Geschäfte in der Folge nach Bologna ruften, so begab er sich unter die Disciplin des Albani. Keine von diesen beiden Schulen harmonirte mit dem eigenen Karakter des Mole, der ihn zu dem lebhaftesten Farbentone geneigt machte. Er fürchtete ihn nie erhaben genug darstellen zu können, und Guerchino war sein Lieblingsmeister. Er nahm indessen wahr, daß dieser Maler nicht genug Munterkeit hatte, er hofte zu Venedig bessern Unterricht zu finden, und eilte um in dieser Stadt die Werke Titians zu studieren. Er verband damit das Studium des Bassano, eines Malers, welcher über die historische Dichtkunst in der Malerei schlechten Unterricht geben würde, der aber vortrefliche Anweisung in der Farbe geben kann. Er kam nach Rom zurück, um des größesten Rufs zu genießen, und ward von den Päbsten Innozenz X. und Klemenz VII. angestellt. Man bewunderte vorzüglich ein großes Gemälde, welches den Joseph darstellt, wie er von seinen Brüdern erkannt wird, und das er in der Gallerie von Monte Cavallo malte.

Ludwig XIV. rief ihn nach Frankreich, und le Mole wollte eben auf die Einladung dieses den Künsten holden Fürsten

abreisen, als er im Jahre 1666 plötzlich starb, in einem Alter von fünf und vierzig Jahren.

Da er viel Zeit auf das Studium wandte, ehe er sich bekannt machte, so hat er keine große Anzahl von Werken verlassen.

Der König besitzt fünf Gemälde von diesem Maler: eine heil. Familie, ein Werk fein an Zeichnung, angenehm an Farbe, harmonisch an Wirkung, bei der edelsten Einfachheit der Figuren elegant: die Strafpredigt St. Johannis, ein Gemälde von einer starken Manier, einer leichten Behandlung, und einem guten Karakter in der Zeichnung; die Zusammensetzung davon ist gut durchdacht; Herminia unter dem Gewand einer Schäferin; den verwundeten Tancred, Arbeiten, die ihres Urhebers würdig sind; aber vorzüglich den St. Bruno in der Wüste; die Attitude des Heiligen ist schön, die Figur gut bekleidet, der Kopf von einem vortreflichen Ausdrucke; ein schöner Ton des Himmels, eine lebhafte und goldartige Farbe.

Das Gemälde Josephs, wie er sich seinen Brüdern zu erkennen giebt, ist von Karl Maratti in Kupfer gestochen worden.

Johann Baptista Mola oder **Mole** lebte zu der nehmlichen Zeit, und war gebohren im Jahre 1620. Man nennt ihn Franz, ohne einen Grund von dieser Benennung anzugeben. Man setzt sogar hinzu er habe einige Zeit die Schule des Vouet besucht. Er war eben so, wie der berühmte Mole, ein Schüler des Albano, und stets Nachahmer seines Meisters; aber er ist hart und trocken in den Figuren. Er malte die Landschaft sehr gut, und hatte einen vortreflichen Baumschlag.

188) Die beiden Brüder **Courtois** gehören nur ihrer Geburt wegen in die Französische Schule. Italien ist es, wo sie sich in den Künsten vervollkommnet, wo sie sie ausgeübt, wo sie gelebt haben, und wo sie gestorben sind.

Jacques Courtois, le Bourguignon, und weit mehr unter diesen Beinamen, als unter den Namen seiner Familie bekannt, war gebohren im Jahre 1621 in der Stadt des St. Hippolytus in der Grafschaft Burgund. Sein Vater,

der

der Maler war, lehrte ihm die Anfangsgründe seiner Kunst. Aber in einem Alter von funfzehn Jahren gieng Jacques nach Meiland, verband sich mit einem französischen Offizier, und folgte der Armee drei Jahre hindurch, indem er Märsche, Scharmützel und Bataillen zeichnete. Er begab sich in der Folge unter die Anleitung eines Malers Lorrain, und hatte Gelegenheit, sich in dieser Werkstatt mit dem Guido bekannt zu machen, der sein Freund ward, und ihn nach Bologna führte, wo er ihn mit dem Albano bekannt machte. Jacques schöpfte sehr weisen Unterricht aus dem vertrauten Umgange mit diesen großen Meistern. Er gieng in der Folge nach Florenz, und ließ sich zu Rom nieder, wo er einige historische Gemälde verfertigte. Er war noch ungewiß, welcher Gattung von Malerei er den Vorzug geben sollte, als er in dem Vatikan die berühmte Bataille Konstantins von Julius Romanus gemalt sahe; er bestimmte sich nun für die Bataillen. Michel Angelo des Batailles hörte von den Produkten des Bourguignon, er besuchte ihn, ohne ihm bekannt zu seyn, konnte ihm seine Bewunderung nicht versagen, und ward selbst der Herold von den Verdiensten seines Nebenbuhlers.

Er verheirathete sich, und ließ viel Eifersucht blicken; nach einer siebenjährigen Ehe verlohr er seine Frau wieder, und man muthmaßte, er habe sie vergiftet. In dem Schmerze, den ihm diese Beschuldigung verursachte, beschloß er, die Welt zu verlassen, zog sich zu den Jesuiten zurück, und nahm das Ordenskleid. Aber das Mönchsleben hielt ihn von der Malerei nicht ab, und die Jesuiten waren nicht unzufrieden, diesen geschickten Künstler unter ihre berühmten Männer rechnen zu können. Er starb zu Rom im Jahre 1676 an einem Schlagflusse, in einem Alter von fünf und funfzig Jahren.

Ob gleich Bourguignon das Portrait und die Geschichte gemalt hat, so sind es doch besonders seine Bataillengemälde, denen er seinen großen Ruf verdankt, und er war im Großen nicht so glücklich, als im Kleinen. In dem Großen zeigt er sich als ein zu schwacher Zeichner, hat zu wenig Vollendung, und fällt in das Rothe. Aber im Kleinen sind seine Zusammense-

mensetzungen voll Feuer, seine Figuren voll Bewegung. Seine Tusche ist bewunderswürdig, und von der größten Freiheit, sein Pinsel leicht, seine Farbe feurig, und von der größten Stärke, die Lichter mit der größten Kenntniß verstreut. Viele von seinen Gemälden sind durch die Zeit schwarz worden. Er war der Meister des Parrocel.

Man sieht in dem königlichen Kabinette drei Gemälde vom Bourguignon auf Holz gemalt: die Bataille von Arbela, das sta sol, den Moses, während des Treffens mit den Amalekitern im Gebeth.

Wilhelm Courtois Bruder des Jacques, war gebohren in der nehmlichen Stadt im Jahre 1628. Er gieng zeitig nach Rom, und ward Schüler Pietros von Cortona. Er hatte Neider, weil er Ruf hatte. Karl Maratti bedachte sich nicht die Werke des Courtois denen vom Cortona vorzuziehen. Es ist wahr, die Zeichnung davon ist korrekter, aber die Zusammensetzung ist nicht von Kälte frei. Mehrere Kirchen von Rom sind mit seinen Gemälden geschmückt, und er hat oft seinem Bruder in den großen Werken beigestanden. Er starb zu Rom im Jahre 1679, in einem Alter von ein und funfzig Jahren.

Die Courtois hatten noch einen Bruder, der sich auch Wilhelm nennte. Er soll ein guter Maler gewesen seyn; aber er ward zeitig Kapuziner, arbeitete nur für seine Ordenshäuser, und ist nicht sehr bekannt.

189) Die beiden Weeninx aus der holländischen Schule.

Johann Baptista Weeninx, der Vater, den man auch den Aeltern nennt, war gebohren zu Amsterdam im Jahre 1621. Er war der Schüler mehrerer Meister, unter denen man auch den Abraham Bloemaert anführt. In seinem achtzehnten Jahre konnte er sich schon von den Früchten seiner Werke erhalten, und verheirathete sich. Aber die Liebe zur Kunst überwog bald die Gatten- und Vaterliebe; er verließ seine Frau, und ein Kind von vierzehn Monaten, um nach Rom zu gehen. Seine Talente wurden hier bemerkt, die

Vor-

Vornehmsten in Rom suchten seine Werke, und der Kardinal Pamphilo zog ihn durch einen Gehalt an sich. Nach einem Aufenthalte von mehrern Jahren ward er durch die dringenden Briefe seiner Gattin in sein Vaterland zurückgerufen; und machte sich heimlich aus Rom fort, wo ihn sein Gönner zurückhalten wollte. Er ließ sich zu Utrecht nieder, wo er sich eben so angenehm durch die Reize seines Geistes, als durch seine Talente machte. Er starb hier im Jahre 1660, in einem Alter von neun und dreißig Jahren.

„Man kann, sagt Hr. Descamps, von diesem Maler „keine richtige Idee geben; er wird für den einzigen gehalten, „der alle Gattungen in gleichem Grade inne hatte, die Ge„schichte, die Landschaft, das Portrait, die Flüsse mit Schif„fen angefüllt, die Seeküsten mit Gründen von Schlössern „und Dörfern geschmückt.... Weeninx that sich in jedem „Fache so hervor, wie die, welche sich nur in einem einzigen „ausgezeichnet haben. Mehrere seiner Gemälde im Kleinen „sind sehr vollendet; man hält sie zuweilen für Produkte des „Mieris oder Gerard Douw. Sie sind unter den Ausländern „zerstreut, und in ihrem Vaterlande rar. Er zog die „Malerei im Großen vor, und seine Gemälde im Großen sind „auch nicht so rar.“ Man sagt, er habe nach dem Beispiele des Ketel ein Portrait statt den Pinsel mit den Fingern gemalt, und man habe die Stärke, Munterkeit, und Aehnlichkeit daran bewundert. Dieser geschickte Künstler ward von seinem Sohne übertroffen.

Johann Weeninx war gebohren zu Amsterdam im Jahre 1644, und der Schüler seines Vaters, den er das Unglück hatte zu zeitig zu verlieren. Er suchte indessen keine anderweitigen Meister als die Natur. Und von der Zeit an ahmte er seinen Vater in allen Fächern so schön nach, daß man ihre Werke nur durch die Unterzeichnung unterscheiden konnte. Er wollte ihn übertreffen, nachdem er ihn erreicht hatte, und entfernte sich von dem gräulichten Tone, in welchen dieser Maler gefallen war. Der Kurfürst von der Pfalz rief ihn an seinen Hof, und verband sich ihn durch einen Gehalt. Man

glaubt,

glaubt, Weeninx sei erst nach dem Tode dieses Malers nach Amsterdam zurückgekommen.

„Er malte im Großen und im Kleinen mit einer „überraschenden Vollkommenheit. Er hat Thiere aus allen „Gattungen, Landschaften, Blumen, kurz er hat alles dar„gestellt. Immer ist die Natur in seinen Werken kopirt; „sie allein war es, die er vor Augen hatte, und er that „nichts, als daß er ihr folgte; eine jeder Gattung eigne „Tusche, eine wahre Farbe, die von keinem Meister entlehnt, „aus keinem Vorurtheile entsprungen war. Er malte die „Figuren mit dem nehmlichen Verdienste; seine Zeichnung „ist fest, zuweilen gelehrt, nie manierirt. Seine großen „Werke haben die Leichtigkeit und den Umfang des Ge„schichtsmalers; seine Kleinen die Feinheit, die Vollendung „und die Kostbarkeit der größten Ausharrung." Seine Lebensart war nicht minder schätzbar, als seine Talente. Er starb im Jahre 1719, in einem Alter von fünf und siebzig Jahren.

190) **Aldert Van Everdingen**, aus der holländischen Schule, ein großer Maler in Landschaften und Seeküsten, war gebohren zu Alemaer im Jahre 1621. Seine Farbe ist glänzend, sein Pinsel leicht; seine Figuren von Menschen und Thieren sind mit gutem Geschmacke gezeichnet. Seine Reisen in den Nord, wo er Studien unternahm, haben ihm Mittel an die Hand gegeben, Mannigfaltigkeit in seine Werke zu bringen. Man bewundert dicke Fichtenwälder, in denen die Sonne eine desto überraschendere Wirkung hervorbringt, je schwerer es ihr wird hier durchzudringen, glänzende und in die Ferne sich verlierende Prospekte durch hohe Bäume, ungezwungene und schön kolorirte Himmel. Er hat Sturmwetter dargestellt, deren Wahrheit mit Schauder erfüllt. „Hier, sagt Hr. Descamps, „vermischen sich die Wellen mit dem Himmel; „dort brechen sie sich an Felsen, welche zu zerspalten und ein„zustürzen scheinen. Kein Maler hat besser als er die Wasser „darzustellen verstanden: die Wellen stoßen an einander und

„brechen sich; das Wasser erhebt sich in die Luft und wird zu „Nebel; man glaubt das an dem stürmischen Himmel verbrei„tete Feuer brennen zu sehen." Dieser Künstler starb in seinem Vaterlande im Jahre 1675, in einem Alter von vier und funfzig Jahren. Er war Diakonus an der reformirten Kirche, und hatte Sitten, die seinem Stande angemessen waren.

Er hat selbst eine sehr große Anzahl von seinen Zusammensetzungen in Kupfer gestochen.

191) **Heinrich Rokes.** Er ist auch bekannt unter dem Beinamen **de Zorg**, d. h. **der Fleissige**: dieser Beiname war seinem Vater gegeben worden, der ein Seefahrer war, und sich in diesem Stande als ein arbeitsamer Mann auszeichnete. Rokes gehört in die Holländische Schule, und war gebohren zu Rotterdam im Jahre 1621; als ein Schüler des Teniers malte er in dem Geschmacke dieses Meisters und des Brauwer. Seine Werke können an der Seite dieser Meister wohl bestehen. Nach dem Tode seines Vaters folgte er ihm in der Function eines Seefahrers, und malte nicht anders mehr, als in seinen müssigen Augenblicken. Er starb im Jahre 1682, in einem Alter von ein und sechzig Jahren.

192) **Gerbrant Vanden Eeckhout** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Amsterdam im Jahre 1621, war ein Schüler des Rembrandt: er hat sich durch eine vollkommene Nachahmung seines Meisters berühmt gemacht, dessen Schönheiten und Fehler er besaß. Er malte, eben so wie Rembrandt, das Portrait und die Geschichte, und in dieser letztern Gattung war er dem Kostume und der Korrektheit der Zeichnung gleich ungetreu. In seiner zwoten Manier hält er seine Grundirungen viel heller. Er starb im Jahre 1674, in einem Alter von drei und funfzig Jahren.

Antonius Vanden Eeckhout vermuthlich aus der nehmlichen Familie, und gebohren zu Brügge gegen das Jahr 16‸1, malte Blumen und Früchte. Der größte Theil seiner Arbeiten ist in Italien, und spielt mehr in die italiänische Manier als in die der Flandrer. Er that eine reiche Heirath in

Portu-

Portugal, erregte Eifersucht, und ward im Jahre 1695 ermordet.

193) **Hiacynthus Brandi** aus der römischen Schule, gebohren zu Poli im Jahre 1623, ward vom Algardi, jenem berühmten Bildner, in die Laufbahn der Künste geführt, nahm dann Unterricht beim Sementa, einem Boloneſiſchen Maler, und Nachahmer des Guido, und gieng sodann in die Schule des Lanfranc. Er ward geschickt; er war arbeitsam, und hatte viel Beschäftigung; aber als ein Freund des Aufwandes war er zu oft genöthigt, seine Arbeiten in Eil zu vollenden, um bald das Geld dafür zu erhalten. Sonach zeigte er sich sehr ungleich. In seinen schönen Werken war seine Zusammensetzung reich, sein Pinsel leicht, seine Ausführung voll Feuer, seine Köpfe von einem schönen Karakter, und selbst seine Farbe lebhaft: aber öfterer war seine Farbe schwach, und seine Zeichnung inkorrekt. Er starb zu Rom im Jahre 1691, in einem Alter von acht und sechzig Jahren. Da er fast nichts als Plafonds und Altargemälde gemalt hat, so kennt man diesen Künstler fast nur in dem Lande, wo er gearbeitet hat.

Jac. Frey hat nach ihm die St. Rita in Entzückung gestochen.

194) **Philipp Lauri** aus der Römischen Schule, gebohren zu Rom im Jahre 1623, war der Sohn eines Malers gebürtig von Antwerpen, und Schüler Paul Brils. Er ließ seinen flandrischen Ursprung gewissermaßen selbst durch seinen Geschmack an der Malerei im Kleinen merken. Das heißt nicht, daß er keine großen Kirchengemälde verfertigt habe; aber er war nur in diesem Fache weniger glücklich. Er bemühte sich vorzüglich, historische Sujets mit Landschaftsgründen im Kleinen zu bearbeiten. Seine Zeichnung war hinlänglich korrekt, und hatte Grazie; seine Landschaft war munter und ungezwungen, seine Farbe zuweilen mit Lebhaftigkeit überhäuft, zuweilen ein wenig schwach. Er malte gern Bacchanalien, und Fabelsujets. Er starb zu Rom im Jahre 1694, in einem Alter von ein und siebzig Jahren. Ravenet hat nach ihm den

Frühling und den Sommer: Major, den Abschied Jakobs gestochen.

195) **Theodor Helmbrecker** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Harlem im Jahre 1624, war der Sohn eines Organisten, der ihn zur Uebung des nehmlichen Talents bestimmte; aber seine Neigung zog ihn zu der Malerei. Er erhielt Unterricht vom Peter Grebber, einem in der Geschichte und dem Portrait geschätzten Maler; aber der Tod entriß ihm diesen geschickten Meister sehr bald, und er glaubte von der Zeit an keine andre Schule nöthig zu haben, als die der Natur, keine andern Regeln, um seinen Unterricht wohl zu fassen, als die, welche er in den Werken großer Maler finden würde. Nach dem Tode seines Vaters reisete er nach Italien. Seine Talente wurden von dem Senator Loredano zu Venedig aufgenommen und belohnt, und seine Werke brachten seinen Ruf nach Rom: er eilte ihn zu benutzen, und ward in dem Pallast der Medicis aufgenommen: er machte eine Reise nach Neapel und Florenz, kam in sein Vaterland zurück, wohin ihn nach dem Tode seiner Mutter Familiengeschäfte riefen, und fand überall Liebhaber, die sich angelegen seyn ließen, Werke von ihm zu bekommen. Die Bemühungen ihn in Holland zurück zu halten waren vergeblich. Rom, das Vaterland der Künste war auch das seinige geworden; er bestrebte sich, dahin zurückzukehren, brachte hier den Rest seines Lebens zu, genoß des Ruhms, den er sich hier erworben hatte, und starb hier im Jahre 1694, in seinem siebzigsten Jahre.

Er hat zuweilen im Großen gemalt, aber er war glücklicher im Kleinen. Ob er gleich auch heilige Sujets behandelt hat, so sind doch seine gesuchtesten Werke Märkte, Jahrmärkte, und Landschaften. Er ist mit Bamboccio verglichen worden, und seine Werke haben oft Aehnlichkeit mit diesem Meister; aber in seiner letztern Zeit malte er in einem hellern Geschmacke. Er schmückte gewöhnlich seine Gemälde mit einer großen Anzahl von Figuren: sie haben Geist, Ausdruck, und sind von einem guten Karakter in der Zeichnung; seine Landschaft ist von einer schönen Tusche, von einer guten Farbe, und

hat

hat Mannigfaltigkeit und Wahl. Man findet auf seinen Gemälden eine schöne Harmonie der Farbe und der glücklichen Wirkungen des Helldunkel. Außer Italien sind sie sehr rar.

196) Nikolas Loir aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1624, war der Sohn eines Goldschmidts, der seine Neigung zu der Malerei unterstützte, und ihn bei dem Bourdon anstellte. Er gieng in seinem drei und zwanzigsten Jahre nach Rom, betrachtete alle Werke großer Meister, kopierte aber keins davon; da er aber ein sehr glückliches Gedächtniß besaß, so verfertigte er, wenn er zurückkam, Entwürfe von denen, welche ihn am meisten überrascht hatten, und vernachläßigte nichts von dem, was die Zusammensetzung, die allgemeine Wirkung, und die Farbe betraf. Diese Verfahrungsart führt zwar nicht zu der Nachahmung der Zeichnung großer Meister, nicht dahin, sich ihre Manier, die Formen zu sehen und darzustellen, eigen zu machen; aber sie ist vortreflich, um sich ihre Manier, die Maschine der Malerei aufzunehmen, in den Geist einzuprägen. Loir widmete übrigens einen Theil seiner Zeit der Zeichnung der Landschaft, und der Ruinen um Rom.

Ein Meister, den er doch zu kopieren würdigte, war le Poussin; und seine Kopieen sind so schön, daß es schwer ist, sie nicht für Originale zu halten.

Bei seiner Zurückkunft nach Paris ward er mit einer großen Menge von Beschäftigungen überhäuft, und malte für Ludwig XIV. mehrere Plafonds in dem Pallaste der Tuillerien, und in dem Schlosse zu Versailles. Er verdankt vielleicht der Manier, auf die er in Rom seine Studien betrieb, die Leichtigkeit, seine Zusammensetzungen nach seinem Gutdünken zu verändern, und eine gegebne Zahl von Figuren mit einer großen Menge von verschiedenen Manieren anzubringen. Seine Farbe war gut, sein Pinsel fett, leicht, und pastelartig, seine Zeichnung korrekt, seine Frauenköpfe angenehm; man hat seine Kinderfiguren gerühmt, allein man kann hier einige Plumpheit an ihm tadeln. Er hat sich durch seine Jungfrauengemälde viel Ruhm erworben. Die Landschaft, die Baukunst, und die

die Verzierungen malte er sehr gut. Man beschuldigt ihn, er habe seine große Leichtigkeit gemißbraucht, habe seine Zusammensetzungen mehr geschmückt, als durchdacht, und habe die Malerei so wenig als eine Kunst betrachtet, welche von den Gedanken und der Reife des Nachdenkens abhängt, daß es ihm oft mitten in der Gesellschaft seiner Freunde eingefallen sei, ein Sujet aufzunehmen, zu ordnen, und auszuführen. Auch bemerkt man, wie de Piles anführt, in seinen Werken, weder Feinheit des Gedankens, noch eignen Karakter, der einige Erhebung besäße. Er verdient nicht einen Rang unter den grossen Meistern zu behaupten; aber eine ehrenvolle Stelle unter den guten Malern kann man ihm nicht versagen. Er starb zu Paris im Jahre 1679, in einem Alter von sechs und funfzig Jahren.

Er ist einer von den Malern, nach denen man am meisten in Kupfer gestochen hat. Alexis Loir, sein Bruder, und Boullangé haben eine große Anzahl von Kupferstichen nach seinen Gemälden verfertigt. Er hat selbst radirt.

197) **Nikolas Berghem**, aus der Holländischen Schule, gebohren zu Harlem im Jahre 1624, war anfangs Schüler seines Vaters, eines sehr mittelmäßigen Malers, gieng aber in der Folge in beßre Schulen, und unter andern auch in die Schule des Johann Baptista Weeninx. Er verdiente und erhielt auch zeitig einen großen Ruf, und sahe seine Werke sehr gesucht. Seine Liebe zu der Malerei brachte bei ihm einen sehr großen Fleiß in der Arbeit hervor, und dieser Fleiß ward noch durch den Geiz seiner Frau vermehrt. Sie hatte sich eine unumschränkte Herrschaft über diesen sanften Mann angemaßt, und hielt ihn vom Morgen bis zum Abend in seinem Zimmer verschlossen, ohne ihm zu erlauben, sich einige Erholung zu machen. Sie wohnte unter ihm, und wenn sie ihn nicht singen oder arbeiten hörte, so schlug sie mit einem Stocke an die Decke, aus Furcht er möchte einige Minuten schlafen. Sie ließ sich den Preiß seiner Werke auszalen, und ließ ihn ohne Geld. Berghem hatte nur eine Leidenschaft, und diese bezog sich auf seine Kunst; sie bestand in der Begierde

Kupfer-

Kupferstiche zu sammeln. Um diesem lobenswürdigen Geschmacke genug zu thun, war er oft genöthigt, Geld von seinen Schülern zu leihen, bis er von einigen seiner Gemälde einen höhern Preiß erhalten konnte, als den, welchen er seiner Frau angab. Durch diese unschuldigen Betrügereien gelang es ihm, sich eine reiche Sammlung zu verschaffen, die bei seinem Tode sehr theuer verkauft ward. Er hatte für sechzig Gulden ein Exemplar von dem bethlehemitischen Kindermord Raphaels, gestochen von Marc Antonin gekauft.

Er fieng im Sommer früh um vier Uhr zu arbeiten an, und hörte erst Abends wieder auf. Er verband mit seinem außerordentlichen Fleiße eine erstaunliche Leichtigkeit. Just Van Huysum, einer seiner Schüler, erzählt, es habe geschienen, als ob er spiele, wenn er gearbeitet habe, und er habe ihn seine Gemälde singend malen sehen, als ob er nur die leichteste Beschäftigung unter den Händen habe.

Man könnte fragen, wenn er denn seine Studien unternommen habe, da man weiß, daß er immer in seinem Zimmer verschlossen lebte, und da man doch zu gleicher Zeit auf seinen Werken eine treue Nachahmung der Natur gewahr wird? Aber die Modells, deren er zu seinem Fache nöthig hatte, lagen immer vor ihm ausgebreitet; er bewohnte das Schloß von Benthem, und aus den Fenstern seiner Werkstatt sahe er ein schönes Feld, mit Heerden bedeckt, und von ihren Führern besucht. Was er sahe, trug er auf die Leinewand auf. Diese Studien waren es, womit sich dieser Holländische Landschaftsmaler unterhielt, dessen Gemälde unter allen am meisten gesucht werden, ob sie gleich wegen seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit am gemeinsten sind. Ihr Verdienst läßt ihnen den Werth der Seltenheit. Diese Studien waren es, welche ihm erlaubten, seine Zusammensetzungen bis in das Unendliche zu vervielfältigen: sie sind reich, und mannigfaltig dargestellt, wie die Natur selbst war, welche ihr Urheber unausgesetzt unter den Augen hatte. Die Thiere, welche sein Pinsel schuf, lebten auf der Leinwand, als ob sie auf dem benachbarten Felde von Benthem lebten. Unaufhörlich Zeuge von den verschiede-

schiedenen Wirkungen, welche der Gang und die Form der Wolken verursacht, wenn sie zum Theil das Licht der Sonne unterbrechen, hat er diese Zufälle sehr glücklich in seinen Zusammensetzungen angebracht, und nach seinem Gutdünken die Zauberei des Helldunkel herrschen zu lassen gewußt. Er hat alles vollendet, und nie Aengstlichkeit verrathen. Seine Tusche ist fein, sein Pinsel weit, seine Farbe hell, seine Massen von Schatten geben einen kunstvollen Wiederschein, seine Bräunen besitzen Durchsichtigkeit. Bei ihm ist alles feurig, alles geistreich, alles lebt, alles athmet. Er ist gestorben zu Harlem im Jahre 1683, in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

Man sieht von ihm in dem königlichen Kabinette zwei sehr schöne Gemälde. Das eine stellt eine Frau vor, welche aus dem Bade steigt; das andre eine Hirtin, welche spinnt; diese beiden Landschaften sind mit Thieren bereichert.

Berghem hat eine große Anzahl Platten nach seinen Gemälden radirt. Corneille und Johann Visscher haben auch mehrere Stücke von diesem Maler gestochen. Man schätzt eine große Landschaft, welche von Aveline nach Berghem gestochen ist.

198) **Carl Maratti**, aus der Römischen Schule, gebohren zu Camerano nahe bei Ancona im Jahre 1625, zeigte von seiner Kindheit an die stärkste Neigung zu der Malerei. Er kopirte alle Kupferstiche, die ihm in die Hände fielen; wenn er einige illuminirte Bilder fand, so suchte er die Farben davon mit Kräutersäften nachzuahmen. Er hatte das Glück ein Buch über die Grundsätze der Zeichenkunst anzutreffen, und glaubte einen Schatz gefunden zu haben. Er ward endlich nach Rom geschickt, und in die Schule des Andreas Sacchi aufgenommen, wo er neunzehn volle Jahre zubrachte. Das Anhaltende seiner Studien hat etwas Staunen erregendes für die, welche nicht von dem Enthusiasmus der Kunst beseelt sind. Des Morgens begab er sich zu allen Jahreszeiten auf das Vatikan, wo er die Werke Raphaels studierte, zu dem ihm sein Meister Liebe eingeflößt hatte. Abends machte er einen sehr langen Weg, um bei dem Sacchi nach dem Modell zu studieren, gelangte

langte dann in die weit entlegne Wohnung zurück, die er bewohnte, und anstatt sich zur Ruhe zu begeben verfertigte er Entwürfe, um sich in der Zusammensetzung zu üben.

Julius Romanus, Polidor von Caravaggio u. a. blieben in der Schule Raphaels, so lange dieser große Künstler lebte, ob sie gleich schon selbst die geschicktesten Meister von Rom waren; und so genoß Carl Maratti noch als Schüler des Sacchi, den Ruf, welchen seine schon ausgezeichneten und anerkannten Talente verdienten. Anfangs machte er sich als Zeichner berühmt, und hatte das Vergnügen, den berühmten Bildner Franz Flamand seine Werke suchen zu sehen; bald nachher machte er sich auch als Maler berühmt; er wendete auf seine Gemälde alle die Sorgfalt eines Künstlers, welcher nur für den Ruhm arbeitet. Er hatte sogar schon Neider und Verläumder. Billige Kritiker rühmen die angenehme Manier, mit der er die Jungfrauen malte; neidische aber behaupteten, daß, wenn er sich in die Grenzen eines so einfachen Sujets einschränke, dieß darum geschehe, weil sein eingeschränktes und unfruchtbares Genie bei großen Zusammensetzungen nicht bestehen könne. Sie nennten ihn verächtlich Carluccio delle Madone. Die Partie seiner Feinde war um so viel ansehnlicher, da sie sich auf den Bernini stützte, einen erklärten Feind des Carl Maratti, weil dieser entstehende Maler den Sacchi zum Meister hatte, den Bernini hassete. Wenn Maratti sich blos darauf einschränkte, Jungfrauen zu verfertigen, so konnte man dem Bernini deßfalls Vorwürfe machen, der zu Rom alle große Unternehmungen anlegte, und Künstlern den Vorzug über den Schüler des Sacchi gab, die weit unter ihm waren.

Endlich gelang es dem Sacchi, für seinen Schüler eines von den Gemälden der Kapelle St. Johannis von Lateran zu erhalten, und zwar das, welches die Zerstörung der Götzen durch Konstantin darstellt. Dieß Werk, welches der Verleumdung Schrecken einjagte, hatte andre noch wichtigere zu Nachfolgern, und Bernini, selbst durch die allgemeine Meinung besiegt, konnte sich nicht enthalten, vom Carl Maratti günstig

stig gegen Pabst Alexander VII. zu sprechen. Nichts stellte sich nun dem Glücke dieses Malers mehr entgegen; alle Päbst, die zu seiner Zeit auf dem römischen Stuhle saßen, wurden seine Gönner, stellten seine Talente an, und belohnten sie. Sein Ruf verbreitete sich in fremden Landen, die Höfe suchten ihn an sich zu ziehen, oder wollten wenigstens Werke von ihm haben; Ludwig XIV. verlangte von ihm das Gemälde der Daphne, und da er diesen Künstler nicht in seinen Staaten besitzen konnte, so verband er sich ihn dadurch, daß er ihm die Stelle seines Hofmalers gab.

Hätte Maratti auch nichts hervorgebracht, was den Ruhm der Nachwelt verdiente, so würde diese ihm doch die lebhafteste Erkenntlichkeit nicht versagen können, weil er es ist, dem sie die Erhaltung der Meisterstücke von Raphael und Hannibal Carraccio verdankt, welche sich in dem Vatikan, und in den beiden Farnesischen Pallästen befinden. Es würden vielleicht schlechtere Künstler als Carl Maratti das Verdienst eines bloßen Wiederherstellers unter ihrer Würde geschätzt haben; aber er sahe nur den Ruhm zweier großer Meister, die er innig verehrte, und er vermehrte den seinigen, indem er ihn zu vernachläßigen schien.

Der Pabst Klemens XI. ertheilte ihm mit vieler Pracht den Christorden auf dem Kapitolio und wollte daß sein Neffe, der Abt, nachher Kardinal Albani, die Rede bei dieser Aufnahme halten sollte. Carl Maratti hatte eine korrekte Zeichnung, aber man merkt, daß er das Studium des Alterthums vernachläßiget hatte. Er ist reich in seinen Ordnungen; aber ob schon seine Zusammensetzungen Adel und sogar Pracht haben, so besitzen sie doch auch etwas Kaltes und Gesuchtes, und haben nichts von den Sprüngen des Genies. Er ist liebenswürdig aber schwach in seinen Ausdrücken. Seine Kopfgestalten haben Schönheit; die von Engeln und Jungfrauen sind angenehm, und haben etwas Grazie. Seine Manier ist groß und weit, aber zuweilen schwach, und die Formen sind nicht fest bestimmt; man findet hier Richtigkeit, man vermißt aber Gefühl. Sein Styl ist mühsam, aber manieriert. Er rühmte sich

sich die Kunst zu bekleiden vollkommen zu verstehen; indessen sind seine Bekleidungen plump; man sieht, daß es die Früchte eines Studiums sind, welches nicht frei von Affectation war. Er hatte wenig Kenntnisse in den Wiederscheinen. Zuweilen ist seine Farbe schwach, und fällt in das Graue: er ist es, dem man vielleicht Schuld geben kann, daß er seine Nachfolger angeführt habe, in das Mehlichte zu verfallen. (donner dans la farine.) Das war der Fehler seines Alters; die Farbe seiner schönen Werke ist angenehm, silberartig, und selbst lebhaft.

Es war übrigens gewiß ein sehr achtungswürdiger Maler, und man kann ihn den letzten unter den Römern nennen: aber sein Geist hatte wenig Stärke, und das, was er Großes hat, verdankt er den großen Beispielen, denen er folgte. Er ist fähig zu gefallen, aber nicht die Fantasie durch höhere Schönheiten zu beherrschen: er hat keinen originellen Karakter, nicht jene glückliche Eingebung, welche den Zuschauern die Bewunderung zur Pflicht macht. Man sieht ein, daß es ein sehr großer Maler ist; aber man glaubt, daß er nur mittelmäßig würde gewesen seyn, wenn nicht vor ihm große Maler gelebt hätten; daß er sein Daseyn dem Raphael, dem Carraccio, dem Guido, und dem Sacchi verdankt, daß seine Schönheiten nur entlehnt sind, daß sie eben so wenig als seine Mängel etwas Frappantes haben, und daß er seinen Mustern in keinem Theile der Kunst gleich gekommen ist.

Er zog, sagt Hr. Reynolds, so viel ihm möglich war, den größten Nutzen aus dem Antheil von Talent, der ihm zugefallen war: aber man wird nicht leugnen können, daß er eine gewisse Plumpheit hatte, die sich einstimmig bei ihm in der Erfindung, dem Ausdrucke, der Zeichnung, dem Kolorit, und der allgemeinen Wirkung seiner Werke zeigt.

Dieser arbeitsame Künstler verließ die Pinsel nicht eher, als bis ihm seine zitternden Hände ihre Unterstützung versagten. In der letzten Zeit seines Lebens ward er blind; er endigte es im Jahre 1713, in einem Alter von beinahe neun und achtzig Jahren.

Das königliche Kabinet umschließt fünf Gemälde von diesem Meister. Zwei davon sieht man im Palais-royal.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. N. Dorigny hat nach ihm die schönen Künste von der Narrheit beurtheilt, die Zeichenschule, und die Anbetung der Könige gestochen: Jakob Frey, den Tod des St. Franziskus Xavier: Van Auden Aert den Tod der Jungfrau, und eine Heilige Familie: Franz Bartolozzi die Rebecca, in Bereitschaft ihr Land zu verlassen.

199) **Peter Boel**, aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1625, that sich in dem Fache der Blumen und Thiere hervor. Er reißte nach Rom, Venedig, und in die meisten Städte Italiens, und überall sahe er sein Talent willkommen. Bei seiner Rückkunft blieb er einige Zeit zu Paris, und hätte sich hier niederlassen können; aber er verließ mehrere angefangene Werke, um in sein Vaterland zurückzukehren. Er malte im Großen, machte alles nach der Natur, und hatte eine schöne Tusche, und eine lebhafte Farbe. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

200) **Paul Potter**, aus der Holländischen Schule, war gebohren im Jahre 1625 zu Enkhuissen, und hatte keinen andern Meister, als seinen Vater, einen mittelmäßigen Maler. Er selbst ward schon in seinem funfzehnten Jahre für einen geschickten Meister gehalten, und genoß zu Haag, wo er sich niederließ, das größte Ansehen. Einige Verdrießlichkeiten bestimmten ihn, sich nach Amsterdam zu begeben. Er malte die Landschaft und die Thiere im Großen und im Kleinen; aber seine kleinen Gemälde werden am meisten gesucht, und man scheut sich nicht, ihn in diesem Fache mit den berühmtesten Meistern seiner Nation in Vergleichung zu setzen. Seine Thiere sind sehr gut gezeichnet; in Rücksicht auf die Farbe giebt er dem Wouwermans nichts nach; seine Tusche ist fein, sein Pinsel stark. Seine Gründe sind angenehm, und seine Werke durch die Kenntniß des Helldunkel treffend dargestellt. Er starb an einer Entkräftung im Jahre 1654, und hat noch nicht völlig neun und zwanzig Jahre gelebt. Er hat Kupfer, mit einer

einer feinen, geistreichen, und scherzhaften Spitze radirt, zuruckgelassen.

201) Johann Lingelbac aus der teutschen Schule, gebohren zu Franfurth am Mayn im Jahre 1625, brachte sechs Jahre in Rom zu, mit Zeichnen aller interessanten Gegenstände beschäftigt, welche die Gegenden um diese Stadt darbieten. Die gewöhnlichsten Sujets seiner Gemälde sind bald Seehafen mit welchen er die Vordergründe einiger zum Theil eingefallener Gebäude bereicherte, und die er durch eine große Anzahl von Figuren, und durch die angenehme Abwechselung der Kostume von den verschiedenen Nationen beseelt, welche die Hafen besuchten; bald Märkte und Jahrmärkte, mit Leuten erfüllt, die in voller Handlung, und deren Ausdrücke von einer treffenden Wahrheit sind. Seine Himmel sind dunstvoll und ätherisch, seine Tusche ist fein, seine Farbe von einem guten Tone. Man weiß nicht, in welchem Jahre dieser Künstler gestorben ist. Er stach mit der Radiernadel.

202) Jakob Lavec aus der Holländischen Schule, gebohren zu Dordrecht im Jahre 1625, war der Schüler Rembrandts, und ahmte diesen Meister in einer täuschenden Manier nach. Er veränderte seine Manier, und dachte selbst; allein er fand sich sehr unter dem, was er gewesen war. Er widmete sich dem Portrait. Während seines Aufenthalts zu Sedan erhielt er den Auftrag, einen alten Geistlichen zu malen, der ihm sagte, daß er sich schon einmal von einem elenden Flandrischen Maler habe malen, aber aus Verdruß dieses erbärmliche Werk auf den Boden habe stellen lassen. Lavec bezeigte Neugier, diese Malerei zu sehen; sie ward herbeigebracht, abgewaschen, und getrocknet; wie groß war die Verwunderung des Malers, als er in ihr ein sehr schönes Werk des Van Dyck erkannte. Er mußte dieß Meisterstück verächtlich wieder auf den Boden werfen sehen, und verfertigte selbst das Portrait, welches an der ehrenvollsten Stelle des Zimmers aufgestellt ward. Dieser Künstler starb zu Dordrecht im Jahre 1655, in seinem dreißigsten Jahre.

203) Samuel Van Hoogstraten gebohren zu Dordrecht im Jahre 1627, erhielt von seinem Vater den ersten Unterricht in seiner Kunst, und ward in der Folge Schüler Rembrandts, den er anfangs nachahmte, dessen Manier er aber in der Folge wieder verließ. Er malte das Portrait, die Geschichte, die Landschaft, und die unbeseelte Natur, und war in keinem Fache mittelmäßig. Er besuchte Rom, arbeitete zu Venedig, und in England, und setzte sich in seiner Geburtsstadt. Seine Zeichnung ist nicht ganz von Korrektheit entblößt, seine Zusammensetzungen sind mit Beurtheilung geordnet, die Zeit hat seinen Farben nichts von ihrer erstern Munterkeit genommen. Wenn man jezuweilen ganze Farben an ihm tadeln kann, so entschuldigte er sich über den schlechten Geschmack der Liebhaber, denen sie wegen ihres Glanzes gefielen. Er war Dichter und hatte große Bekanntschaften. Unter mehrern litterarischen Werken, die ihn bekannt gemacht haben, zeichnet sich seine Abhandlung über die Malerei aus.

Johann Van Hoogstraten, Bruder Samuels soll die Geschichte gut gemalt haben; er ward von dem Kaiser geschätzt, der ihn zu sich zog, und starb sehr jung zu Venedig, man weiß nicht, in welchem Jahre.

204) Heinrich Verschuuring aus der Holländischen Schule, gebohren zu Gorcum im Jahre 1627, war der Schüler Johann Boths, und gieng in der Folge nach Italien. Er verfolgte in Rom das Studium der Modells auf der Akademie, und versäumte nicht, die kostbaren Ueberbleibsel der alten Kunst zu studieren. Er brachte die nehmliche Anhaltsamkeit in der Arbeit mit nach Florenz und Venedig. Er ward hier in der Geschichtsgattung angestellt, welche er auf einmal gegen die der Bataillen vertauschte. Bei seiner Rückkunft in sein Vaterland, folgte er im Jahre 1672 der Holländischen Armee, um alle ihre Unternehmungen zu zeichnen. Bataillen, Räuberangriffe, geplünderte Dörfer, das sind die Sujets, in welchen er am glücklichsten gewesen ist. Er ließ seine Kunst nicht liegen, ob er gleich zu der Würde eines Bürgermeisters erhoben ward. Er kam in seinem drei und funfzigsten Jahre, im

im Jahre 1690, auf einer Seereise zugleich mit dem Schiffe um, das ihn trug.

205) **Carlo Cignani** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1628, war der Schüler Albanos, und vereinigte seinen Pinsel oft mit dem Pinsel dieses Meisters. Er hatte einen großen Ruf, und folglich auch Neider, welche ihre Niederträchtigkeit so weit trieben, daß sie oft mehrere seiner Gemälde verdarben. Wenn er Eitelkeit besessen hätte, so würde er die Titel eines Grafen und Ritters angenommen haben, die ihm mehreremale von dem Pabste, von dem Herzog Franz Farnese, und von andern Fürsten angeboten wurden: aber er hatte den edeln Stolz, nur auf die Würde eines großen Künstlers ehrgeizig zu seyn. Er dirigirte lange Zeit die Akademie von Bologna, und das Zutrauen, welches dieser Meister einflößte, war so groß, daß die Akademie ihm nach Forli folgte, als er den Auftrag bekam, die Kuppel an der Madona del Fucco zu malen. Diese Stadt war es, wo er im Jahre 1719, in seinem ein und achtzigsten Jahre starb, und sein Körper ward unter der Kuppel ausgesetzt, welche er als sein Meisterstück betrachtete, und die ihm fast zwanzig Jahre Arbeit kostete.

Cignani setzte gut zusammen, und ordnete mit viel Feuer: man bemerkt nicht das nehmliche Feuer in seiner Ausführung; er malte zwar mit vieler Leichtigkeit; er bemühte sich aber mehr, seine Werke gut zu vollenden, als ihnen den Schein von Wärme zu geben. Seine Zeichnung war von einem guten Geschmack, und von einer großen Manier; sein Pinsel weit und stark, seine Farbe gut und lebhaft. Seine Figuren hoben sich in Relief aus dem Grunde hervor. Seine Köpfe hatten Karakter, Ausdruck, und selbst Schönheit; ob er schon nicht die größte Wahl bei der Natur Statt finden ließ, die er vorstellte. Er malte gut in Fresko, hatte viel Geschmack in der Manier, mit der er die Kinder behandelte, und legte viel Wahrheit in seine weiblichen Figuren. Er suchte, so wie Albano, die Grazie, aber er verband mehr Größe damit.

Unter den Kupferstichen, welche nach diesem Maler verfertigt sind, bemerkt man vorzüglich die Keuschheit Josephs, auf der Gallerie zu Dreßden, gestochen von P. Tangé.

206) **Maria Van Oosterwyck**, aus der Holländischen Schule, gebohren auf dem Schlosse Noorkdorp bei Delft, im Jahre 1630, war die Tochter eines reformirten Predigers, der, als er die Neigung seiner Tochter zu der Malerei bemerkte, sie nach Utrecht zu Johann David de Heem, einem geschickten Blumenmaler brachte. Sie machte genug Fortschritte in diesem Fache, um ihre Arbeiten von großen Herren gesucht zu sehen. Sie besaß die Kunst, die verschiedenen Farben der Blumen mit einem ausgesuchten Geschmacke einander entgegenzustellen, und daraus ein harmonisches Ganze zu bilden. Ihrer großen Anhaltsamkeit in der Arbeit ohngeachtet sind ihre Werke rar, weil sie viel Zeit brauchte, sie zu vollenden. Sie starb zu Eutdam im Jahre 1693, in einem Alter von drei und sechzig Jahren.

207) **Wilhelm Kalf**, aus der holländischen Schule, Schüler eines Geschichtsmalers, glaubte seine Laufbahn begrenzen zu müssen, um sie mit desto sicherm Erfolg durchlaufen zu können, und begnügte sich damit, Früchte in Gefäßen von Gold, Perlmutter, Silber u. s. f. darzustellen. Man kann sich in allen Fächern Ruhm erwerben, und Kalf hatte nicht Ursache sich die Bescheidenheit seiner Wahl gereuen zu lassen. Er sahe seine Werke gesucht, und sie fuhren fort, es zu seyn. Sie verbinden mit einer großen Wahrheit in der Erfindung eine feste Tusche, und einen guten Farbenton. Kalf starb im Jahre 1693.

208) **Johann Heinrich Roos** aus der teutschen Schule, war gebohren zu Otterdorf in der Unterpfalz, im Jahre 1631. Er verfertigte das Portrait des Kurfürsten von Maynz, und einer großen Anzahl von Herren und Fürsten, und ward sehr prächtig belohnt. Wenn er nur Reichthum gesucht hätte, so würde er sich einzig diesem Fache gewidmet haben; aber er wollte lieber dem Triebe der Natur folgen, der ihn zu der Landschafts- und Thiermalerei hinzog. Er that

sich

sich besonders in der Darstellung von Pferden, Kühen, Schaafen, und Ziegen hervor. Die Bäume seiner Landschaften sind von einer schönen Wahl; seine Farbe ist schön und lebhaft, und seine Tusche fest. Sein Haus zu Frankfurth ward von einer Feuersbrunst ergriffen, und er kam um, indem er ein Porzellängefäß retten wollte. Er war in dem größten Elend gebohren, und hatte sich einen beträchtlichen Reichthum erworben. Sein Tod erfolgte im Jahre 1685.

Er hat selbst eine hinlänglich große Anzahl von Platten nach seinen Gemälden gestochen.

Theodor Roos, sein Sohn, gebohren zu Wezel im Jahre 1638, war in dem Portrait und in der Geschichte glücklich. Er hatte einen weiten und leichten Pinsel, eine lebhafte Farbe, aber eine sehr wenig korrekte Zeichnung.

Philipp Roos, zweiter Sohn **Johann Heinrichs**, gebohren zu Frankfurth im Jahre 1655, und gestorben zu Rom in seinem funfzigsten Jahre, zeichnete sich durch seine ausschweifende und unbesonnene Lebensart, und durch sein Talent in der Thiermalerei aus.

209) **Hadrian Vander Kabel** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Ryswick bei Haag im Jahre 1631, war der Schüler des Van Goyen. Er wollte Italien sehen, nahm seinen Weg durch Frankreich, und blieb zu Lyon. Er erwarb hier seinen Talenten viel Achtung, würdigte sie aber durch seine trunkenboldische Lebensart herab. Seine Manier verräth die Holländische Schule nicht: man hält ihn eher für einen Schüler Italiens. Man findet auf seinen Landschaften eine Nachahmung der Carracci, des Mole, Benedetto, und Salvator Rosa. Es trug sich oft zu, daß er seine Gemälde sehr nachläßig verfertigte, und bei eben diesen stellte er sich, als ob er sie für sehr lobenswürdig hielte. Von Werken hingegen, auf die er alle Sorgfalt verwendet hatte, schwieg er ganz, und ließ sie ihr Glück allein machen. Seine Manier ist groß, und weitschweifig, seine Figuren korrekt, seine Thiere mit Geist und Wahrheit behandelt. Man tadelt oft an ihm eine traurige und dunkle Farbe; aber dieser Fehler ist kein Hinderniß,

daß er nicht unter den Landschaftsmalern eine ehrenvolle Stelle einnehme. Er starb zu Lyon im Jahre 1695, in einem Alter von vier und sechzig Jahren.

Er hat mehrere seiner Gemälde mit der Radiernadel gestochen. Seine zwei Hauptstücke stellen den St. Bruno und St. Jeremias in Landschaften in der Höhe dar.

210) Ludwig Bakhuysen, aus der holländischen Schule, war gebohren zu Embden im Jahre 1631. Er führte bis in sein achtzehntes Jahr die Feder unter seinen Vater, welcher Staatssekretär war. Die Schönheit seiner Hand, und seine Geschicklichkeit im Rechnungsführen machte, daß er zu einem Negozianten nach Amsterdam berufen ward. Erst in seinem neunzehnten Jahre legte er sich aufs Zeichnen, und er bediente sich damals desjenigen Werkzeugs dazu, das er bis jetzt zu führen gewohnt war, ich meine die Feder. Sein Meister war die Natur. Amsterdam bot ihm das Schauspiel eines Hafens dar, der immer mit Schiffen besetzt war: es waren Schiffe, die er zeichnete, und seine Zeichnungen wurden oft mit hundert Gulden, und wohl noch drüber bezahlt. Man rieth ihm zur Malerei; er begab sich unter die Anführung Albert Everdingens, lernte die Geheimnisse der Kunst, und fuhr fort, die der Natur zu enthüllen. Um sie zu belauschen, scheute er sich nicht, sich den größten Gefahren zu unterziehen; er bestieg schwache Barken, und begab sich mitten auf die schäumenden Wogen, die ihn immer zu verschlingen droheten, um die Stürme zu studieren. Oft ward er wider seinen Willen von den Bootsknechten auf das feste Land zurückgefahren, welche an seiner Kühnheit nicht Theil nehmen wollten. Er eilte sogleich, ohne sich umzusehen, ohne mit jemand zu reden, ohne auf etwas zu merken, in sein Zimmer, und warf die schreckhaften Scenen, die er so eben bewundert hatte, auf die Leinewand. Mit der großen Wahrheit, welche ihm dergleichen Studien verschafften, verband er eine schöne Tusche, und eine vortreffliche Farbe. „Es ist, sagt Hr. Descamps, ein Maler, dessen „Werke zu allen Zeiten schätzbar sind, wie sie es bei seinem Le„ben waren." Die Bürgermeister von Amsterdam trugen

ihm

ihm eine große Seeküste auf, und glaubten, daß sie wohl werth sei, Ludwig XIV. zum Geschenke angeboten zu werden.

Backhuysen war der Mann in Amsterdam, der die Karaktere der Schreibekunst am besten verstand: er hatte die Gefälligkeit, Unterricht darinnen zu ertheilen, er erfand selbst eine Methode, Grundsätze davon festzusetzen, welche, wie man sagt, noch befolgt wird. Diese Beschäftigung raubte ihm eine kostbare Zeit. Seine Erholungsstunden waren der Dichtkunst geweiht, und er hatte die besten Dichter und die berühmtesten Philosophen seiner Zeit zu Freunden. Er starb im Jahre 1709, in einem Alter von acht und siebzig Jahren.

211) **Lucas Giordano**, aus der Neapolitanischen Schule, war gebohren zu Neapel im Jahre 1632. Sein Vater war der Nachbar von Joseph Ribera: Giordano sah ihn malen, und fand Geschmack an der Malerei. Der Spanische Künstler nahm ihn in seine Schule auf; der Schüler hatte von der Natur eine große Leichtigkeit empfangen, und setzte von seiner Kindheit an durch seine Fortschritte in Erstaunen. Angefeuert durch die Beschreibung von Schönheiten, welche die Gemälde Roms darbieten, verließ er das väterliche Haus, und reisete in diese Stadt. Er kannte hier den Pietro de Cortona, half diesem Maler in einigen großen Arbeiten, fand Geschmack an seiner Manier, und nahm sie auf. Sein Vater, dem er durch seine Arbeit Unterhalt verschafte, machte mit ihm die Reise nach Bologna, Parma, Venedig, Florenz, und in diesen verschiedenen durch Meisterwerke der größten Meister berühmten Städten, erwarb er sich einen großen Reichthum an Studien. Man konnte an ihm tadeln, daß er sie mit zu viel Geschwindigkeit getrieben habe.

Er war genöthigt, sich zwischen ihnen und denen Werken zu theilen, die er verfertigen mußte, um leben, und um seinen Vater ernähren zu können, der ihm unaufhörlich zurief: Luca, fa presto, „Lukas, mache geschwind;" aus diesen Wörtern ist sein Beiname entstanden, den er wegen der außerordentlichen Geschwindigkeit verdient, auf die er sein ganzes Leben hindurch zu viel Werth legte. Die Lage, in der er sich in

seiner Jugend befand, kann ihn entschuldigen: aber nichts darf hier Veranlassung geben, ihn in diesem Stücke zum Muster zu nehmen.

Da er alle Meister studiert hatte, so machte er sich eine aus allen Meistern zusammengesetzte Manier. Man lobte ihn, man verglich ihn mit der Biene, welche ihren Honigsaft aus allen Blumen zieht. Man muß aber gestehen, daß er noch lobenswürdiger würde gewesen seyn, wenn er sich einen Karacter gebildet hätte, der ihm eigen gewesen wäre, oder wenn man wenigstens die Nachahmung nur in einer kleinen Anzahl von Partieen wahrgenommen hätte.

Einige seiner Gemälde kamen nach Spanien. Es mangelte in diesem Königreiche an Malern in Fresko, er erhielt einen Ruf dahin, und verfertigte in wenig Jahren große Werke in den königlichen Pallästen, und in den Tempeln.

Er that sich in einem Fache hervor, das für seine Talente sehr niedrig war; nehmlich in den Pastichen. Er hatte die Manieren der verschiedenen Meister so gut beibehalten, daß er nicht mehr nöthig hatte, ihre Werke zu sehen, um sie nachzuahmen. Der König von Spanien zeigte ihm ein Gemälde vom Bassano, und bezeigte Verdruß, daß er nicht auch das Gegenstück dazu habe. Giordano verfertigte es, und die Kenner hielten es für eine Arbeit von Bassano selbst. Der Monarch belohnte ihn für diese Ueberraschung mit dem Ritterorden.

Bei seiner Rückkunft in sein Vaterland sahe er sich mit Arbeiten überhäuft, und seine geschwinde Manier erlaubte ihm nicht, sie auszuschlagen. Zuweilen bediente er sich in der Hitze der Arbeit statt der Borsten, seiner Finger. Eine Stunde war ihm genug, eine Halbfigur in natürlicher Größe zu malen. Auch hat Niemand eine so große Anzahl von Werken gemacht, selbst Tintoret nicht. Er war damit auf eine großmüthige Art freigebig, und hat mehreremale Gemälde an Kirchen verschenkt, welche keine Mittel hatten, sie zu bezahlen.

Nur

Nur in seiner Kunst hatte er Lebhaftigkeit; in Gesellschaft war er nie leidenschaftlich. Sein immer gleiches und sanftes Wesen machte ihn seinen Freunden, Nebenbuhlern, und Schülern theuer.

Giordano hat zuweilen und vorzüglich in seiner Jugend die Lebhaftigkeit des Rivera, aber öfterer noch die Anmuth des Pietro de Cortona gesucht. Seine große Geschwindigkeit hat ihn oft Inkorrektheiten begehen lassen, aber im Allgemeinen ist seine Zeichnung nicht fehlerhaft: man kann hinzusetzen, daß er eben so wenig einen großen Karakter hat, daß es ihm zu sehr an Festigkeit mangelt, und daß er zu viel Rundung besitzt. Die Fleische seiner Frauen haben Fettigkeit: die von seinen Kindern jene Weichheit, die ihrem Alter zukommt. Er malte gut, mit einem starken Pinsel, und in einer großen Manier; seine Tinten waren schön verschmolzen, seine Mitteltinten von einem guten Tone, seine ganze Maschine hatte Lebhaftigkeit, und zu gleicher Zeit Harmonie. Seine Frauenköpfe waren gewöhnlich schön, oder wenigstens graziös. Seine Schatten waren zuweilen ein wenig schwarz, zuweilen gelblich, zuweilen auch von einem schwärzlichen Graue.

Wir glauben hier das anführen zu müssen, was Hr. Cochin vom Giordano gesagt hat; sein Urtheil verdient hier um so vielmehr Zutrauen, da es von dem Urtheile des Mengs nur durch die Ausdrücke unterschieden ist: diese Harmonie findet sich nicht immer unter diesen beiden Künstlern.

„Die Neapolitanischen Maler, sagt er, sind zwar in vie„ler Rücksicht vortrefflich, aber nicht von der ersten Ordnung. „Man kann sie im Allgemeinen als manierirte Künstler bezeich„nen, mittelmäßig gelehrt in ihrer Kunst, und fast alle Nach„ahmer des Pietro von Cortona. Der verführerischeste unter „allen ist Lukas Giordano. Sein Genie ist überströmend; sein „Wesen ist von der schönsten Leichtigkeit; sein Kolorit, ohne „sehr wahr, oder in Rücksicht auf die Munterkeit und Wahr„heit der Töne sehr kostbar zu seyn, ist doch außerordentlich „angenehm; und man kann im allgemeinen sagen, daß es ei„ne schöne Farbe ist. Seine Zeichnung hat nichts von jenen

„gelehr-

„gelehrten Feinheiten, welche von einem tiefen Studio herkom-„men; die Natur ist hier nicht von einer vollkommenen Kor-„rektheit; unterdessen sind seine Werke hinlänglich gut gezeich-„net, und verrathen nicht jene plumpen Mängel, die man „zuweilen bei größern Meistern, als er ist, findet. Es ist ei-„ner von den Meistern, welche alle Theile der Malereien in ei-„nem hinlänglichen Grade vereinigt haben, um das größte „Vergnügen für das Auge hervorzubringen, ohne bei näherer „Untersuchung das nehmliche Gefühl von Bewunderung zu er-„regen, welche man bei dem Anblicke von den Werken derer „empfindet, die ihre vorzügliche Aufmerksamkeit nur auf eine „von den Partieen der Malerei gerichtet haben, und denen es „so gelungen ist, sie auf die höchste Stufe zu bringen. Sie „haben nicht das hervorgebracht, wodurch die Malerei den „höchsten Grad von Erstaunen erregt, aber sie haben Gemälde „verfertigt, deren vollendetes Ganze das größtmöglichste Ver-„gnügen erzeugt.

„Es würde schwer seyn zu bestimmen, welches von bei-„den vorzuziehen sei, ob die Vereinigung aller Partieen der „Malerei zu einem schönen Grade, oder der Besitz einer einzi-„gen in einem erhabenen Grade. Was man davon sagen kann, „ist dieß, daß der Maler, der nur eine erhabene Partie besitzt, „so lange er lebt, tausend Kritiken über diejenigen wird zu er-„dulden haben, welche ihm mangeln; aber er wird dafür der „Gegenstand des Studiums und der Bewunderung bei der „Nachwelt seyn: statt daß der, welcher die Kunst eines vol-„lendeten angenehmen Ganzen besitzt, durch die Achtung sei-„ner Zeitgenossen, und die Annehmlichkeiten, welche aus die-„ser Achtung entspringen, für das wird schadlos gehalten „werden, was ihm die Nachwelt versagen dürfte. Talente, „welche nicht viel gekostet haben, und die fast ganz Naturga-„ben sind, sind am verführerischesten: man kann ihrem Ein-„drucke nicht widerstehen.

„Ob es gleich Grund hat, was man sagt, daß das, „was geschwind gemacht worden ist, eben so geschwind müsse „gesehen werden, so findet man doch nichtsdesto weniger auch „hier

„hier Schönheiten der Leichtigkeit, und angenehme Nachläs„sigkeiten, denen man seine Bewunderung nicht versagen kann. „Aber man muß dabei anmerken, daß die, welche die Malerei „studieren, sich solche Männer nicht zu Mustern nehmen dür„fen: es ist zu leicht, sie schlecht nachzuahmen, zu schwer, ih„nen gleichzukommen. Man müßte die nehmlichen Natur„gaben haben, und dieser kann man sich denn doch nicht „immer schmeicheln. Jene geschickten Meister gewöhnen die, „welche ihnen nachfolgen, seicht zu seyn, und wenn ihre Nach„ahmer einen geringern Grad von Talent haben, so fallen sie „in eine ganz zu verachtende Mittelmäßigkeit.

„Was man vorzüglich an dem Giordano bemerken muß, „ist die Uebereinstimmung und die harmonische Wirkung seiner „Gemälde. Der Kunstgriff, dessen er sich bedient hat, und „dessen Kenntniß sehr wichtig ist, ist in seinen Werken deutli„cher enthüllt, als in den meisten anderer Meister, weil er ihn „oft bis zur Ausschweifung getrieben hat *). Er bestehet da„rinnen, daß man gewissermaßen alle Schatten des Gemäl„des von dem nehmlichen Farbentone macht. Um dieß zu ver„stehen, wollen wir annehmen, daß ein Maler einen braunen „Ton gefunden hätte, aus mehrern Farben zusammengesetzt, „welche unter einander eine zu deutliche Verschiedenheit hätten, „als daß man diesem Braune noch den Namen einer Farbe bei„legen könnte; das heißt, daß man sie röthlich, oder bläu„licht, oder violenfarbig, u. s. f. nennen könne; hier würde „man ein Mittel haben, alle Sujets so zu schattiren, wie sie „uns die Natur vorstellt. Die Dunkelheit in der Natur ist „nichts als eine Beraubung, welche keine Farbe hat, und die „alle Lokalfarben zerstört, je größer sie ist. Man bemerkt bei „allen Meistern, welche in Rücksicht auf Harmonie angeführt „werden können, daß sie einen Lieblingston angenommen ha„ben,

*) Was man hier liest, ist schon oben, nur mit andern Worten gesagt worden, als vom Andreas Sacchi die Rede war: aber es sind dieß wichtige Grundsätze, die man sich nicht scheuen muß, zu wiederholen. Ueberdieß bieten diese Arten von Wiederholungen Verschiedenheiten dar, durch die sie sich wechselsweise aufklären.

„ben, mit welchem sie alles schattiren, blaue Stoffe, rothe „Stoffe, u. s. f. Selbst in den Schatten weisser Stoffe dringt „dieser Ton genug ein, um sie mit dem Uebrigen in Harmonie „zu bringen.“

Giordano, reich durch die Produkte seines Talentes, ist gestorben zu Neapel im Jahre 1705, in einem Alter von drei und siebenzig Jahren.

Man sieht zwei Gemälde von diesem Maler in dem Kabinette des Herzogs von Orleans; das eine stellt den Teich Bethesda dar, das andre die aus dem Tempel vertriebenen Käufer.

Er hat selbst einige seiner Gemälde radirt. F. Bartolozzi hat nach ihm die sterbende St. Justine, und die Venus, wie sie den Amor liebkoset, gestochen. Die vier grossen Kupferstiche, welche nach diesem Maler von J. Beauvarlet gestochen sind, sind allgemein bekannt; sie stellen den Raub der Europa, den der Sabinerinnen, das Urtheil des Paris, den Acis und die Galatea dar.

212) Die **Vanden Velde** gehören alle in die Holländische Schule. Wir bringen sie hier in einem Abschnitte zusammen, ob es gleich nicht gewiß ist, daß einer von ihnen zu der Familie der andern gehört.

Jesaias Vanden Velde war ein Holländer, aber weder das Jahr noch der Ort seiner Geburt ist bekannt. Eben so wenig weiß man das Jahr und den Ort seines Todes. Er malte Bataillen und Räuberanfälle, und gab seinen Figuren das Spanische Kostume.

Wilhelm Vanden Velde war gebohren zu Leyden im Jahre 1610. Man muthmaßt, daß er der Bruder des Jesaias sei. Er machte schon in seiner Jugend Seereisen, und erwarb sich Ruf durch Zeichnungen, die er mit der Feder auf weisses Papier entwarf, und welche Schiffe, Seeküsten und Seetreffen vorstellten. Zuweilen hat er auf weißgedruckte Leinwand, oder auf Papier über Leinewand gezogen gezeichnet. Man kann die Feder nicht mit mehr Kunst, Einsicht und Leichtigkeit führen. Die Staaten von Holland ließen eine leichte

Fregatte

Fregatte ausrüsten, und beorderten den Kommendanten, sich dahin zu begeben, wohin ihn der Zeichenmeister beordern würde. Auf diese Art stellte er, selbst bei den Seetreffen gegenwärtig, selbst allen den Gefahren der Streitenden ausgesetzt, alle ihre Manoeuvres, alle ihre Schwenkungen, die Bewegungen beider Flotten mit Leichtigkeit dar. Man sagt, seine Zeichnungen wären den Staaten sehr nützlich gewesen, und hätten ihnen über die Verrichtungen und das Benehmen der Offiziers Licht gegeben. Vanden Velde wurde in der Folge in den Dienst des Londner Hofes gerufen, und hat für ihn eine große Anzahl von Zeichnungen verfertigt. Er starb zu London im Jahre 1693, in einem Alter von drei und achtzig Jahren. Er gab sich noch in seinem Alter Mühe zu malen, konnte aber hier nicht glücklich seyn.

Johann Vanden Velde wird für den Bruder des Jesaias und Wilhelm gehalten. Man weiß weder das Jahr seiner Geburt noch das Jahr seines Todes. Er war Zeichner und Kupferstecher, und behandelte die Landschaft, und Sujets aus dem Privatleben. Er hat auch Portraits gestochen. Sein Werk ist zahlreich und sehr geschätzt.

Wilhelm Vanden Velde führt den Beinamen des Jüngern, zum Unterschied von dem andern Wilhelm, seinem Vater. Er war gebohren zu Amsterdam im Jahre 1653, erhielt von seinem Vater den ersten Unterricht in der Zeichnung, und ward in der Folge bei einem sehr geschätzten Seemaler angestellt. Seine Fortschritte waren erstaunenswürdig; er ward nach London gerufen, und erhielt einen Gehalt von Karl II.; und da die Engländer Holland um die erstern Gemälde dieses Malers beneideten, so ließen sie alle um einen sehr hohen Preiß kaufen, welche zum Verkauf gebracht wurden.

Vanden Velde erwarb sich einen ansehnlichen Reichthum, und den Ruf des ersten Malers in seiner Gattung. „Man „schätzt, sagt Hr. Descamps, die Durchsichtigkeit seiner Farbe, „welche goldartig und lebhaft ist; seine Schiffe sind mit Ge„nauigkeit gezeichnet, und seine kleinen Figuren mit Geist ge„tuscht. Er wußte vorzüglich die Wogen und Brechungen

„der

„der Wellen gut darzustellen: seine Himmel sind hell, und sei„ne sehr mannigfaltigen Wolken scheinen in der Luft zu ziehen.“ Er starb zu London im Jahre 1707, in einem Alter von vier und siebzig Jahren.

Hadrian Vanden Velde war gebohren zu Amsterdam im Jahre 1639. Es ist zweifelhaft, ob er ein Anverwandter von den vier übrigen, aber gewiß, daß er nicht der Sohn eines Künstlers war. Von seiner Kindheit an, und ohne einen Meister gehabt zu haben, zeichnete er Thiere, und zwar mit Kenntniß. Wynants, ein guter Landschaftsmaler nahm ihn in seine Schule auf, und fand in seinem Schüler bald einen Meister. Es ist wahr, der Schüler empfieng weit weniger Unterricht von seinem Meister, als von der Natur. Anstatt sich fleißig in die Schule zu begeben, schweifte er ganze Tage auf dem Felde herum, um seine Studien zu betreiben.

Er erwarb sich bald als Landschaftsmaler einen großen Ruf; aber Holland gerieth in Erstaunen, als es ihn die katholischen Kirchen mit historischen Gemälden dekoriren sahe. Man schätzt vorzüglich von ihm eine Herabnehmung vom Kreuz, und es ist glaublich, daß er in dieser ersten unter allen Gattungen mit viel Erfolg würde gearbeitet haben, wenn er nicht die Rückkehr zu dem Fache, worinnen er sich bekannt gemacht hatte, vorgezogen hätte.

„Das Verdienst der Landschaften von Vanden Velde, sagt Hr. Descamps, „besteht in einer vortrefflichen Farbe, in „einem lebhaften Ausdrucke, durch welchen er die Wirkungen „eben so frappant als einzig machen kann, so wie er sie mit „Genie in der Natur auffaßte. Seine funkelnden Himmel „glänzen durch die Bäume hindurch; seine Tusche ist frei, und „vollendet die Formen mit Feinheit; sein Laubwerk ist spitzig, „und von einer großen Arbeit. Es herrscht ein Flou und „eine seltne Wärme in allen seinen Gemälden, und viel„leicht ist es diese Partie, in der ihn Niemand übertroffen hat. „Seine Figuren sind gut gezeichnet; es ist hier in Rücksicht „auf die Korrektheit der Pferde, Ziegen, und Schaafe nichts „zu wünschen übrig; sie sind mit viel Wahrheit kolorirt; sie „verbrei-

„verbreiten Frölichkeit, Bewegung und Leben über alles, was „wir von ihm haben. Werke von einer so schönen Vollen„dung, und in so großer Anzahl bei der kurzen Zeit, welche der „Künstler gelebt hat, lassen von der Anhaltsamkeit und dem „Feuer urtheilen, mit welchem er arbeitete.“

Dieser geschickte Künstler starb im Jahre 1672, gegen sein drei und dreißigstes Jahr.

Er hat selbst mehrere Stücke radirt. Le Bas hat nach ihm den Anbruch des Tages und eine kleine Seeküste gestochen; Aliamet die Vergnügungen des Winters; C. de Ghendt die Promenade des Prinzen von Oranien in dem Dorfe Scheveningen.

213) **Claude le Fevre** aus der Französischen Schule, gebohren zu Fontainebleau im Jahre 1633, ward Schüler bei le Sueur und Lebrun. Dieser letztere Meister rieth ihm, sich dem Portrait zu widmen, und le Fevre ist in diesem Fache einer der besten Französischen Maler gewesen. Er verband mit dem Verdienste der Aehnlichkeit, das der Wahrheit, des Gefühls, und eines guten Karakters, in der Zeichnung und in der Farbe. Um sein Glück zu vermehren reisete er nach London, wo er im Jahre 1675 in einem Alter von zwei und vierzig Jahren starb. Er hat auch Jungfrauen und Heil. Familien gemalt. Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen; und die besten Kupferstecher seiner Zeit haben eine große Anzahl seiner Portraits vervielfältigt.

214) **Ciro Ferri** aus der Römischen Schule, war gebohren zu Rom im Jahre 1634, in ganz ansehnlichen Vermögensumständen, welche jedoch seine Begierde zu der Malerei nicht hemmten. Er war der geschickteste unter den Schülern des Pietro de Cortona. Beschützt von allen Päbsten, welche damals in Rom saßen, hätte er alle Arbeiten in Rom an sich ziehen können, wenn er geldgierig gewesen wäre; aber er strebte einzig nach Ruhm. Er war dem Pietro de Cortona sehr ähnlich, oder vielmehr, er glich ihm zu sehr: die Natur ist es, und nicht Werke der Künstler, welche sich die Kunst zur Nachahmung nehmen muß. Man kann nicht wissen, was Ciro

Ferri würde gewesen seyn, wenn nicht vor ihm ein Cortona gewesen wäre. Seine Werke sind oft für Gemälde dieses Meisters gehalten worden; dieß beweißt, daß er in keiner Partie der Kunst einen ihm eignen Karakter hatte. Man erkennt ihn indessen, weil er weniger Eleganz als sein Muster hat; und auf diese Art ist der Karakter, der ihn auszeichnet, ein Mangel.

Man muß indessen gestehen, daß es ein angenehmer Maler ist, der Leichtigkeit in seinem Wesen, Reichthum in den Anlagen, eine schöne Bewegung, und eine schöne Verknüpfung der Gruppen hat, und eine ehrenvolle Stelle in der ausgearteten Römischen Schule verdient. Er legte sich auf die Baukunst; mehrere Palläste und Altäre sind nach seinen Zeichnungen aufgerichtet worden. Er starb zu Rom im Jahre 1689, in einem Alter von fünf und funfzig Jahren.

Man sieht von ihm ein Gemälde in dem königlichen Kabinette: es ist eine Allegorie zum Ruhme Ludwigs XIV. Man bemerkt auf diesem Werke, welches viel gelitten hat, einen Theil von dem Verdienste Pietros de Cortona, aber wenig Wirkung, und ein zu getheiltes Licht.

Man hat eine hinlängliche Anzahl von Kupferstichen nach diesem Maler. Die schönsten sind die von Corn. Bloemaert und de Spierre.

215) **Antonius Franz Vander Meulen** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Brüssel im Jahre 1634. Ob gleich seine Eltern sich in guten Vermögensumständen befanden, so bezeigten sie sich doch seinem Geschmacke an der Malerei geneigt, und brachten ihn in die Schule Peter Snayers, eines in Rücksicht auf die Gattung der Bataillen geschätzten Malers. Der Schüler kam seinem Meister gleich, selbst noch ehe er aus seiner Schule gieng.

Einige von seinen Werken kamen nach Frankreich, und man ließ das Verdienst davon dem Colbert merken. Der Hauptzweck aller Künste war damals, Ludwig XIV. zu

zu schmeicheln. Lebrun war sehr erfreut, einen Maler entdeckt zu haben, der fähig war, die von diesem Fürsten gewonnenen Bataillen darzustellen. Er redete davon gegen den Colbert, und der Minister, voll Begierde den Stolz des Herrn zu kützeln, rufte Vander Meulen nach Paris, trug ihn in die Liste der Pensionen, gab ihm eine Wohnung in den Gobelins, und bezahlte seine Werke reichlich. Freilich, das Talent des Künstlers darauf einzuschränken, daß er gewissermassen nichts als das Portrait wirklich vorgefallener Bataillen, Truppen nach den Regeln der neuern Taktik gestellt, und in eine wenig malerische Uniform gekleidet, darstellen sollte, das hieß seinem Genie Fesseln anlegen, und gewissermaßen seinem Ruhme schaden: aber es war doch auch zu eben dieser Zeit für seinen Ruhm von großem Nutzen, daß man ihm Gelegenheit verschafte, interessante Sujets für eine enthusiastische Nation zu verfertigen, welche eine Freundin der Künste, und auf alles das stolz war, was die Hoffarth ihres Fürsten ausmachte. Für die Nachwelt verlieren die Werke des Vander Meulen einen großen Theil ihres Interesse. Man bedauert, daß sein Genie Fesseln trug; aber man bewundert, wie er alle Mittel gesucht hat, die ihm übrig waren, um ihm einige Freiheit zu verschaffen. Man läßt der Fertigkeit, der Wahrheit seiner Zeichnung, dem Geiste seiner Tusche, der Annehmlichkeit seiner Himmel und seiner Fernen, der Schönheit seiner Farbe, die nicht so lebhaft, aber vielleicht angenehmer und wahrer als die des Bourguignon ist, der Ungezwungenheit seines Laubwerks, der Munterkeit seiner Landschaften, und seiner Kenntniß im Helldunkel alle die Ehre wiederfahren, die ihr gebührt. Mit Hülfe letzterer brachte er schöne Massen von Lichtern und Schatten hervor, selbst dann, wenn er weder über seine Gegend noch über die Ordnung der größten Anzahl seiner Figuren frei disponiren konnte. Die Undankbarkeit der meisten unter seinen Sujets wird ihn nie der sehr ausgezeichneten Stelle verlustig machen können, die er unter den Bataillen- und Landschaftsmalern einnimmt; und Kenner, die dem reellen Verdienste seiner Werke Gerechtigkeit wiederfahren lassen,

werden

werden ihn noch ganz besonders wegen der Schwierigkeiten schätzen, die er zu bestreiten hatte, und die er, so gut als sie nur überwunden werden konnten, zu besiegen wußte.

Er nahm die Nichte Lebruns zur zwoten Ehe. Für sein Glück war es ein Vortheil, mit dem Chef der Künste in Frankreich in Verbindung zu kommen; allein dieser Vortheil ward durch häuslichen Kummer vergiftet, der ihn im Jahre 1690, in seinem sechs und funfzigsten Jahre ins Grab stürzte.

Seine beträchtlichsten Werke, an der Zahl neun und zwanzig, sind in den Zimmern des Schlosses von Marly befindlich.

Man hat die Sammlung seiner Batallien gestochen. Die besten darunter sind die, welche Bauduin sein Schüler gestochen hat, der ihn in seinen Arbeiten unterstützte.

216) **Jakob Ruisdaal** aus der holländischen Schule, gebohren zu Harlem gegen das Jahr 1635, nach Hrn. Descamps, nach Hrn. Huber aber im Jahre 1640, widmete sich anfangs dem Studio der Chirurgie und Medizin; er soll sogar schon angefangen haben, sich durch glänzende Operationen bekannt zu machen, als er sich ganz der Malerei widmete. Er war ohnstreitig Schüler des Berghem; wenigstens war er sein Freund, und sein Nachahmer. Man liebt in seinen Seeküsten, und in seinen Landschaften eine treue Nachahmung der Natur, welche durch schöne Gegensätze von Schatten und Licht anziehend gemacht sind: man liebt seine feurige und goldartige Farbe, die Feinheit seines Pinsels, und die Bestimmtheit seiner Tusche. Er starb zu Harlem im Jahre 1681. Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen.

217) **Franz Mieris** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Delft im Jahre 1635, war vorzüglich Schüler Gerard Douws, widmete sich der nehmlichen Gattung, und übertraf seinen Meister. Seine Sujets sind angenehmer gewählt, er hatte eine höhere Idee von Schönheit, wenigstens von jener Schönheit, wovon er leicht die Muster in seinem Lande sehen konnte, seine Zeichnung war korrekter, seine Tusche geistreicher, sein Pinsel schmeichelhafter, seine Farbe frischer,

scher, seine Behandlung leichter, und seine Farbe lebhafter. Er hatte einen weitern Pinsel, ob er gleich in einer kleinern Proportion malte. Seine Werke wurden sehr gesucht, und selbst bei seinen Lebzeiten sehr theuer bezahlt. Als sich einst der Großherzog zu Florenz aufhielt, so sahe er in dem Kabinette des Malers ein schon angefangenes Gemälde, bat ihn, es zu vollenden, und bezahlte ihn sehr prächtig. Mieris um seine Erkenntlichkeit zu bezeigen, schickte ihm noch ein andres weit vorzüglicheres Gemälde. Dieß Geschenk ward mit Kälte aufgenommen, und erhielt keine Vergeltung. Man wußte, daß die Ursache, welche dem Künstler diese Ungnade zugezogen hatte, die war, daß er es ausgeschlagen hatte, das Porträt eines Hofmanns eher als das des Fürsten zu verfertigen.

Er hatte das Unglück mit Johann Steen in Verbindung zu kommen, einem geschickten Maler, einem Manne voll Geist, einem angenehmen Erzähler, aber einem Liebhaber des Trunkes. Mieris konnte die Gesellschaft seines Freundes nicht anders als im Wirthshause, und bei der Theilnahme an seinen Ausschweifungen genießen. Als er ihn eines Abends verließ, so fiel er in eine Schleuse, wo er beinahe umgekommen wäre. Dieser Vorfall untergrub seine Gesundheit; er starb zu Leyden im Jahre 1681, in einem Alter von sechs und vierzig Jahren.

Man sieht von Mieris in dem königlichen Kabinette, eine Dame an ihrer Toilette, einen jungen Menschen, welcher Seifenblasen macht; einen Federvieh- und Wildprethändler. Das Kabinet im Palais Royal umschließt fünf Gemälde von diesem Künstler.

Allgemein bekannt ist der zerstreute Beobachter, der kleine Naturforscher, und die holländische Strickerin, von J. G. Wille nach Mieris gestochen.

Wilhelm Mieris gebohren im Jahre 1662, Sohn und Schüler Franzens, würde eines glänzendern Rufs geniessen, wenn er nicht durch den seines Vaters geschwächt worden wäre. Er hat die nehmliche Gattung mit einem sehr glücklichen Erfolg behandelt, hat historische Sujets im Kleinen verfer-

verfertigt, immer lachende Sujets gewählt, und die Landschaft mit Figuren und Thieren begleitet gemalt. Er hat die Sorgfalt, die Vollendung, die Wahrheit, die Harmonie seines Vaters: aber seine Tusche ist nicht so fein, seine Wirkungen nicht so piquant, seine Zeichnung nicht so korrekt, seine Zusammensetzung nicht so gelehrt, seine Gruppen verwirrter. Er hat sich in der Kunst in Erde und in Wachs zu modelliren hervorgethan. Man schätzt von ihm in diesem Fache Vasen mit Basreliefs geschmückt. Er starb zu Leiden im Jahre 1747, in einem Alter von fünf und achtzig Jahren.

Johann Mieris, Bruder Wilhelms, widmete sich der Malerei im Großen, und es ist glaublich, daß er sich sehr berühmt würde gemacht haben, wenn er nicht im Jahre 1690, in seinem dreißigsten Jahre gestorben wäre, da er sein kurzes Leben nur in einem leidenden Zustande zugebracht hatte.

218) Johann Baptiste Monnoyer bekannter unter den Namen des Baptiste könnte unter der Flandrischen Schule begriffen werden, weil er im Jahre 1635 zu Ryssel, einer Stadt in Flandern gebohren war. Man betrachtet ihn indessen als einen Künstler der Französischen Schule, weil Ryssel die Hauptstadt des Französischen Flanderns ist, und weil er zeitig nach Paris kam. Er malte Blumen, und gab ihnen den Reiz, die Munterkeit, und die schönen Tinten, welche sie in der Natur haben; sein Pinsel befeuchtete sie mit dem Thaue des Morgens. Der Geist seiner Tusche verschaft ihm vielleicht den höchsten Rang unter den Holländischen Malern in diesem Fache. Er ward von Milord Montagu nach London geführt, und starb hier im Jahre 1699, in einem Alter von vier und sechzig Jahren. Der König hat auf seinen verschiedenen Schlössern ohngefähr sechzig Gemälde von diesem Meister.

Monnoyer hinterließ einen Sohn mit Namen Antonius, der in eben der Gattung arbeitete, worinnen sein Vater gearbeitet hatte, und in die königliche Akademie aufgenommen ward.

219) Roger de Piles, aus der Französischen Schule, gebohren zu Clamecy in der Provinz Nivernois im Jahre 1635. war Schüler des Bruder Lucas, des Franziskaners, eines Malers, der für einen guten Zeichner galt, der eine Schule unterhielt, und gute Schüler bildete. Ob schon de Piles Portraits gemalt hat, und ob man schon die rühmt, welche er vom Boileau und von der Madam Dacier verfertigt hat, so muß man ihn doch mehr unter die Liebhaber, als unter die Künstler rechnen. Er war Lehrer des Hrn. Amelot, begleitete ihn bei seiner Gesandschaft nach Venedig in der Charge eines Gesandschaftssekretairs, uud ward in der Folge von dem Minister mit mehrern wichtigen Aufträgen überhäuft. Wir glaubten ihn hier nicht übergeben zu dürfen, weil er sich durch seine Werke über die Malerei um die Liebhaber der Kunst, und selbst um die Künstler sehr wohl verdient gemacht hat. Wenn auch nicht alle seine Meinungen und Urtheile als strenge Principien angenommen werden dürfen, so würde man doch unrecht handeln, wenn man ihn deshalb tadeln wollte, weil dieser Tadel auch auf die berühmtesten Künstler würde fallen können, welche von der Kunst geschrieben haben. Man kann sagen, daß im Allgemeinen alle nach ihrer Neigung ihrer Lieblingspartie eine zu ausschließliche Achtung geschenkt haben; die des de Piles war die Farbe. Er starb zu Paris im Jahre 1709, in einem Alter von vier und siebzig Jahren.

Das Portrait des Roger de Piles von ihm selbst gemalt, ist von B. Picart in Kupfer gestochen; das von Boileau von Drevet dem Vater, das von Menage von Van Schuppen.

220) Johann Steen aus der Holländischen Schule, Schüler des Van Goyen, war gebohren zu Leiden im Jahre 1636. Er hat oft niedrige und trunkenboldische Sitten, wie die seinigen waren, und Trunkenbolde vorgestellt, die sich in den Tabagien der Völlerei überließen: aber er hat sich durch die Schönheit seiner Farbe, durch das Leben, welches er seinen Figuren gab, und durch die treue Nachahmung des Wahren ausgezeichnet. Er hat auch einige historische Sujets behandelt, und in diesem Fache fehlt es ihm an Adel nicht. Seine

aus dem gemeinen Leben genommenen Sujets sind nicht immer unedel; sie haben sogar zuweilen Interesse. Man begreift nicht, wie ein Künstler, in den Zustand einer ihm so eigen gewordenen Völlerei versunken, so viel Talent habe zeigen können. Er starb im Jahre 1689, in einem Alter von drei und funfzig Jahren.

221) Melchior Hondekoeter aus der Holländischen Schule, gebohren zu Utrecht im Jahre 1636, hat nur ein sehr eingeschränktes Fach gebildet; allein diese Fächer sind keinesweges verachtungswürdig, wenn sie gut behandelt sind. Er stellte fast nichts als Vögel auf dem Hünerhofe dar, und schmückte seine Gemälde mit schön vollendeten Landschaften. Er starb im Jahre 1695, in einem Alter von neun und funfzig Jahren.

222) Johann Forest aus der Französischen Schule, war anfangs Schüler seines Vaters, reisete nach Italien, und besuchte in Rom die Schule des Mole. Er ahmte die reizende Farbe dieses Meisters, und die ihm eignen Wirkungen nach, und vernachläßigte dabei nicht das Kolorit des Titian, Giorgione, und Bassano zu studieren. Er hatte, sagt Dandré Bardon, die Kunst der Gegensätze, der kontrastirenden Töne, und des Helldunkels vollkommen inne, und wußte aus den oft bizarren Gegenden, die er erwählte, schöne Nebenstücke zu ziehen. Sein Pinsel war fett und markig, er zog die Figur mit Geist, und gab den Blättern seiner Gebüsche, die er durch schattige und helle Massen erhob, schöne Formen. Chemische Prozeduren, mit denen er unglücklicherweise bei der Anlage seiner Farben einen Versuch machte, verursachen, daß sie ins Schwarze fallen. Er starb zu Paris im Jahre 1712, in einem Alter von sechs und siebzig Jahren.

223) Johann Vander Heyden aus der Holländischen Schule, gebohren zu Gorkum im Jahre 1635, hat sich durch die kleinlichste Geduld signalisirt. Er zeichnete und malte Schlösser, Hotels, und einfache Häuser. Oft bildet die Darstellung eines Häuschens ganz allein das Sujet und das Interesse seiner Gemälde: aber es sind darauf die kleinsten De-

tails, die Scheidungen der Mauersteine, ihre perspektivische Abstufung ꝛc. beobachtet. Seine Tusche ist, der sklavischen Genauigkeit ohngeachtet, leicht und voll, auch hatte er eine grosse Kenntniß im Helldunkel. Er starb zu Amsterdam im Jahre 1712, in einem Alter von fünf und siebzig Jahren. Seine Gemälde sind oft mit Figuren begleitet, welche Hadrian Vanden Velde gemalt hat.

224) **Abraham Mignon** aus der teutschen Schule, gebohren zu Frankfurth, war anfangs Schüler eines gewissen Murels, eines Blumenmalers in Teutschland, und in der Folge des David von Heem, eines Holländers, der sich in dem nehmlichen Fache auszeichnete. Zu ihm bildete sich auch ihr Schüler: er übertraf sie, ist aber selbst nur von Van Huysum übertroffen worden. Das Jahr seiner Geburt ist nicht bekannt; man weiß daß er im Jahre 1679 gestorben ist.

Der König besitzt zwei Gemälde von diesem Maler. Das eine stellt Blumen in einem krystallenen Becher dar; das andre Pflanzen, Fische, und ein Vogelnest.

225) **Peter Franz Caroli** aus der Lombardischen Schule, war gebohren zu Turin im Jahre 1638. Nach einer Reise, die er nach Venedig und Florenz unternommen hatte, setzte er sich in Rom, und ward hier zum ordentlichen Professor bei der Akademie ernennt. Er widmete sich der Malerei der Perspektive, und hat die innern Prospekte von mehrern Kirchen in Rom herausgegeben. Seine Gemälde sind von einer schönen Farbe, und von einer kostbaren Vollendung. Er starb zu Rom im Jahre 1716, in einem Alter von acht und siebzig Jahren.

226) **Kaspar Netscher** aus der teutschen Schule, gebohren zu Heidelberg im Jahre 1639, war noch nicht völlig zwei Jahre alt, als seine Mutter in einer belagerten Festung zwei von ihren Kindern in ihren Armen den Hungertod sterben sahe. Es gelang ihm, sich mit dem jungen Kaspar zu retten, welcher von einem Arzte in Arnheim, Namens Tullekens adoptirt ward. Der Name dieses großmüthigen Mannes verdient wohl aufbehalten zu werden. Netscher zur Arz-

neikunst bestimmt, ließ zeitig seine Neigung zu der Malerei blicken, und sein Gönner hielt ihm eben keine große Widerpart. Er hatte zum Meister einen Künstler mit Namen Coster, welcher nichts als Vögel malte, und er übertraf seinen Meister bald. Er hat vorzüglich kleine Sujets behandelt; und sein guter Geschmack hat ihn immer sehr angenehm wählen lassen. Vorzüglich gern stellte er Züge aus der Römischen Geschichte, und aus der Fabel dar. Die Nothwendigkeit eine zahlreiche Familie zu ernähren, zwang ihn das Portrait zu malen, aber er wußte episodische Figuren damit zu verbinden, welche das Frostige davon zerstreuten. „Seine Tusche ist markigt und „verschmolzen, sagt Hr. Descamps, seine Farbe natürlich und „goldartig: er hat die Maler seines Landes in der Nachahmung der Stoffe, und vorzüglich des weissen Atlas übertroffen; er hat hier den Glanz und die silberfarbigen Töne so „schön dargestellt, daß man glaubt, sie zu berühren, und daß „man von der Täuschung überrascht ist. Seine Figuren haben Einfachheit, oft Grazie, immer einen natürlichen Ausdruck. Früchte, Thiere, und Blumen malte er sehr gut; „man findet diese Stücke fast auf allen seinen Gemälden. Seine „Werke haben im Allgemeinen das Verdienst einer großen „Kenntniß des Helldunkels." Er hat Portraits im Großen verfertigt, die aber unter seinen Werken im Kleinen stehen. Er starb zu Haag im Jahre 1684, in einem Alter von fünf und vierzig Jahren.

In dem königlichen Kabinette hat man zwei Gemälde von diesem Maler, in dem Palais Royal sechs.

Allgemein bekannt ist der Kupferstich, welcher den Tod der Kleopatra vorstellt, und der nach Netscher von J. G. Wille gestochen ist.

Theodor Netscher Kaspars Sohn, gebohren zu Bordeaux im Jahre 1661, hat sich in der Portraitgattung ausgezeichnet, und ist gestorben zu Hulst, im Jahre 1732, in einem Alter von ein und siebzig Jahren.

Constantin Netscher, ebenfalls Kaspars Sohn, kam dem Talente seines Vaters nicht bei; da er aber die Kunst besaß,

besaß, den weiblichen Portraits zu schmeicheln, so blieb seine Arbeit nicht ohne Erfolg. Er war gebohren im Jahre 1670, und starb im Jahre 1722, in seinem zwei und funfzigsten Jahre.

227) **Johann Baptista Gauli, genannt Baccici** (in Frankreich heißt er le Bachiche,) aus der Genuesischen Schule, war gebohren zu Genua im Jahre 1639, in großer Armuth, und ward zeitig zur Waise. Er war Schüler des Borgozoni. Da er in seinem Vaterlande ganz hülflos war, so verstattete man ihm die Ueberfahrt auf einer Galeere; er begab sich nach Rom, arbeitete hier einige Zeit für einen Gemähldehändler, und hatte das Glück, dem Bernini bekannt zu werden, und sich bei ihm beliebt zu machen. Dieß war die Bahn zu seinem Glücke. Bernini disponirte über alle große Werke; er verschafte ihm welche, und machte, daß er mehreremale den Vorzug für Carl Maratti und Ciro Feri erhielt. Die große Kuppel von Jesus, die Kirche der Jesuiten, und mehrere andre Plafonds erwarben dem Baccici einen großen Ruf. Er hatte alle Päbste zu Gönnern, welche während seines Lebens regierten: die schönen Tage der Kunst waren vorbei, und man muß gestehen, daß Baccici für seine Zeit den Ruhm verdiente, dessen er genoß. Er hatte eine feurige Phantasie, und drückte in seinen Figuren viel Bewegung, und oft sogar eine übertriebene Handlung aus; seine Farbe war erhaben, sein Pinsel glänzend und leicht, und er gab seinen Werken eine große Wirkung, und eine überraschende Erhabenheit. Zu der Zeit, da es noch erlaubt war, streng zu seyn, würde man gefunden haben, daß das, was man als Genie an ihm rühmte, nichts als das Feuer eines bizarren Geistes war, daß seine Erfindungen zu wenig durchdacht, seine Sujets zu wenig dargestellt waren; daß, wenn er durch die Kühnheit der Verkürzungen Staunen erregte, er weder korrekt in der Zeichnung des Nackenden, noch gelehrt in der Kunst zu bekleiden war; daß er in seiner Zusammensetzung, in seiner Zeichnung, und in seinen Bekleidungen manierirt war, und daß selbst seine Farbe, so verführerisch sie auch ist, doch nur eine falsche Manier ist, in welcher ein gelber

Ton

Ton herrscht, der über das Ganze mehr eine fehlerhafte Monotonie, als eine wahre Harmonie verbreitet. Dieser, der Kritiken, die er verdient, ohngeachtet sehr schätzbare Künstler, ist gestorben zu Rom, im Jahre 1705, in seinem siebzigsten Jahre.

Der König hat von diesem Meister eine Bußpredigt St. Johannis, welche von Lepizius in Kupfer gestochen worden ist.

228) **Abraham Genoels** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1640, malte anfangs das Portrait, und überließ sich in der Folge der Landschaft; er behandelte diese Gattung im Großen, und erwarb sich einen verdienten Ruf. Er kam nach Paris, fand hier Beschäftigung, und machte sich dem Lebrun schätzbar, der ihm in den Grundirungen der Bataillen Alexanders beistand. Er machte in der Folge die Reise nach Rom, und kam zurück, um in seinem Vaterlande die Früchte seiner Studien einzuärndten. Seine Zusammensetzungen verbinden mit dem Genie der Erfindung das Verdienst der Wahrheit, seine Tusche ist mannigfaltig, nach der Verschiedenheit der Gegenstände; bei einem Karakter, der ihm eigen war, hatte er nichts von Manierirung. Er starb in sehr hohem Alter.

Er hat selbst einige seiner Landschaften radirt; andre sind von Bauduin gestochen worden.

229) **Peter Van Slingelandt** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Leyden im Jahre 1640, war der Schüler Gerard Douws, den er nachahmte, und dessen außerordentliche Geduld er noch übertraf. Man sagt, er habe drei ganze Jahre damit zugebracht, ein Familiengemälde im Kleinen zu malen, und ein Kragen mit Spitzen habe ihm einen ganzen Monat Arbeit gekostet. Wenn er ein Thier vorstellte, so konnte man an ihm die Haare unterscheiden; wenn er eine gestrickte Mütze malte, so zählte man darauf die Maschen. Seine kalten und mühevollen Arbeiten haben Bewunderer gefunden, und finden sie noch. Seine Farbe ist gut, seine Attituden haben Rundung, seiner Zeichnung fehlt Geschmack. Er lebte arm, ohngeachtet er seine Werke theuer verkaufte, und starb

starb im Jahre 1691, in einem Alter von ein und funfzig Jahren.

Man findet ein Gemälde von ihm in dem Palais royal.

230) Gerard Lairesse war gebohren zu Lüttich im Jahre 1640, und der Schüler seines Vaters. Wenn ihm etwas aus seinem Lande anhieng, so war es die Farbe und der Pinsel. Uebrigens hat er in seiner Manier aufzunehmen, und anzuordnen die Italiänischen Künstler nachzuahmen gesucht, ohne je Italien gesehen zu haben. Man sieht sogar, daß er sich vorzüglich den Poussin zum Muster nahm. Man könnte sagen, Lairesse sei le Poussin, aber übel unterrichtet, und mit schlechten Studien versehen. Er ahmte ihn in der Wahl und in der Ordnung seiner Sujets nach, aber nicht in der Tiefe des Nachdenkens, in der Vortrefflichkeit der Gedanken, in der Beurtheilung der Ausführung, in der Kenntniß des Antiken, und in der Reinheit der Zeichnung. Indessen besaß er doch den Schein, man könnte sagen die Charlatanerie der Eleganz und Reinheit. Er arbeitete mit einer bewundernswürdigen Schnelligkeit. Man erzählt, er habe in einem einzigen Tage den Parnaß mit dem Apollo und allen neun Musen gemalt, eine Arbeit, die le Poussin nicht würde unternommen haben. Uebrigens hatte er die Fabel und die Geschichte wohl inne, und beobachtete das Kostume, und das Schickliche bei seinen Sujets sehr gut. Er lebte in Völlerei und in Armuth, ward blind, ehe er noch in das Alter kam, und starb im Jahre 1711, in einem Alter von ein und siebzig Jahren. Er hat selbst ein beträchtliches Werk von sich gestochen, das mit Recht gesucht wird.

231) Pedro de Nunes aus der Spanischen Schule, gebohren zu Sevilla im Jahre 1640, malte die Geschichte und das Portrait, hatte eine korrekte Zeichnung, eine feste Tusche, einen schönen Farbenschmelz, ein lebhaftes Kolorit, und einen starken Ausdruck. Er ahmte den Guerchino nach, den er unter die Zahl seiner Meister rechnete; er starb zu Sevilla im Jahre 1700 in seinem sechzigsten Jahre.

232) **Johann de Alfaro** aus der Spanischen Schule, gebohren zu Cordona im Jahre 1680, wird als der Van Dyck Spaniens angesehen. Er kopirte eine große Anzahl Gemälde vom Titian, Rubens und Van Dyck, und seine Farbe war der Farbe der bessern Flandrischen Maler gleich. Er war auch in der Landschaft glücklich. Er starb im Jahre 1720, in einem Alter von vierzig Jahren.

233) **Carl Dujardin** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Amsterdam gegen das Jahr 1640, war der Schüler Berghems. Er machte die Reise nach Italien, und kehrte hierher zurück, nachdem er sein Vaterland wiedergesehen, und hier einige Zeitlang seinen Aufenthalt genommen hatte, den ihm aber seine Frau, ein schon ältliches Weib, und vorher seine Wirthin zu Lyon, sehr unangenehm machte. „Mit der „Farbe und der Tusche Berghems, sagt Hr. Descamps hat „er eine gewisse Stärke verbunden, welche die großen Maler „Italiens auszeichnet. Der größte Theil seiner Gemälde „scheint die Wärme der Sonne am hellen Mittage zu entleh„nen: das lebende Licht, welches seine Werke vergoldet, blen„det den Zuschauer. Weite Lichter und weite Schatten ma„chen seine Werke munter." Er liebte nicht langweilige Arbeiten, und brachte gewöhnlich wenig Gegenstände und Arbeiten in seine Gemälde. Er starb zu Venedig im Jahre 1678, in einem Alter von acht und dreißig Jahren. Er hat selbst mehrere seiner Zusammensetzungen radirt; le Bas hat nach diesem Maler den kühlen Morgen gestochen.

234) **Franz Van Cuyck de Mierhop** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Brügge gegen das Jahr 1640 aus einer edlen Familie, steht in Rücksicht auf die Thiermalerei nur dem Sneyders nach, und würde ihm gleich gekommen seyn, wenn er die nehmliche Freiheit des Pinsels gehabt hätte. Er hat auch das Portrait gemalt, aber mit nicht so glücklichem Talente.

235) **Charles de la Fosse** aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1640, war der Sohn eines Juweliers, und hatte zum Neffen den Dichter la Fosse, dessen

dessen Trauerspiel Manlius bekannt ist, und der den Anakreon in Verse übersetzt, und seine Uebersetzung mit Anmerkungen begleitet hat, welche wenigstens beweisen, daß er ganz gut Griechisch verstand, eine bei den Französischen Dichtern wenig gemeine Kenntniß.

Frankreich hatte seit Blanchard keine koloristischen Maler gesehen. La Fosse war ein Kolorist, und hatte überdieß noch größere Verdienste als Blanchard. Er war Lebruns Schüler; allein diese Schule ist es nicht, die ihm den Geschmack an der Farbe einflößte; er hatte ihn von der Natur empfangen, und enthüllte diesen Keim zu Venedig, wo er ein besonderes Studium des Titian und Paul Veronese unternahm. Er erwarb sich noch in Italien ein Talent, welches ihn von der größten Menge der Franzosen auszeichnete; es war das Talent, in Fresko zu malen. Bei seiner Rückkunft in sein Vaterland ward er mit großen Unternehmungen überhäuft, ward dann nach England gerufen, und kam nach Paris zurück, wo ihn neue Unternehmungen erwarteten. Der größte Theil der königlichen Gebäude, und eine große Anzahl von Kirchen in Paris enthalten Denkmäler seiner Kunst: das beträchtlichste davon ist die berühmte Kuppel der Invaliden.

Sein Genie zog ihn zu großen Zusammensetzungen. Wenn man ja an ihm tadeln kann, daß er nicht sehr elegant, nicht sehr korrekt in der Zeichnung gewesen sei, daß er ein wenig Manierirung in den Bekleidungen gehabt habe; wenn man genöthigt ist, zu gestehen, daß die Schönheit seiner Farbe mehr eine Gewohnheit verräth, welche auf Wirkung zielt, als jene Wahrheit, die man an dem Titian bewundert; so wird man wenigstens zugeben, daß wenig Künstler die Zauberei der Töne, die Zubereitung des Pinsels, die Geltung der Lokalfarben, den Reiz und die Harmonie der malerischen Maschine besser verstanden haben. Man muß in seinen Werken nicht den größten Karakter, nicht idealische Schönheit, selbst nicht die größtmöglichste Schönheit suchen, so, wie man sie in der Natur findet: man muß sich begnügen, hier sehr schöne Partieen der Kunst zu finden, und dieß ist hinreichend, einem Künstler

seinen

seinen rechtmäßigen Ruf zu sichern. La Fosse starb zu Paris im Jahre 1716, in einem Alter von sechs und siebzig Jahren.

Man sieht von ihm in dem königlichen Kabinette die Ehebrecherin, ein Staffeleygemälde. Man bemerkt hier eine Stärke der Farbe, welche er der Geschicklichkeit in Fresko zu malen zu verdanken hatte.

Der Raub der Proserpina ist nach diesem Maler von L. S. Lempereur gestochen worden: Iphigenia in Aulis von Surugue: die Vermählung der Jungfrau von S. Vallée.

236) **Andreas Lucatelli**, wird in der Römischen Schule aufgeführt, ob man gleich weder den Ort noch die Zeit seiner Geburt angeben kann: aber man weiß, daß es Rom ist, wo er gelebt und gearbeitet hat, und daß die Hauptgattung, der er sich widmete, in der Darstellung von antiken Monumenten bestand, welche die Gegenden um diese Stadt schmücken. Eben so schön als die Ruinen malte er die Landschaft und die Figur. Er verstand sich gut auf die Lokalfarbe, welche seiner Gattung eigen ist, und deren Zweck darinnen besteht, die Farbentöne gut nachzuahmen, welche die Zeit den alten Trümmern aufgedrückt hat. Seine Kenntniß im Helldunkel verbreitete über seine Gemälde treffende Wirkungen. Er war übrigens ein Mann von einem bizarren Geiste und Betragen, und es war sehr schwer, Werke von ihm zu erhalten.

237) **Andreas Pozzo** aus der Venezianischen Schule, gebohren zu Trente in Tirol, im Jahre 1642, trat in den Orden der Jesuiten, und studierte während seines Aufenthaltes in Venedig die großen Meister dieser Schule. Er malte die Geschichte, die Landschaft und das Portrait, und war zu gleicher Zeit Maler und Baumeister. Er hat eine sehr schätzbare Abhandlung über die Perspektive in zwei Bänden in Folio verlassen. Der Ruf seiner Talente machte, daß er von dem Kaiser einen Ruf bekam, und er starb zu Venedig im Jahre 1709, in einem Alter von sieben und sechzig Jahren.

238) **Arnold de Vuez** gebohren zu Oppenois bei St. Omer im Jahre 1642, wird gewöhnlich unter der Flan-

drischen Schule begriffen, gehört aber weder seiner Erziehung noch seiner Manier nach in diese Schule. Er lernte die Prinzipien seiner Kunst zu Paris in der Schule des Bruder Lukas, des Franziskaners, und gieng sich zu vervollkommnen nach Rom. Von Lebrun aus dieser Stadt hinweggerufen kam er um diesen Maler in seinen Arbeiten zu unterstützen, und ließ sich in der Folge zu Ryssel nieder, wo seine vorzüglichsten Werke sind, und wo er im Jahre 1724 in seinem zwei und achtzigsten Jahre starb. Er hatte vorzüglich den Raphael studiert, und war rein und korrekt in der Zeichnung, mannigfaltig in den Bewegungen seiner Figuren: seine Farbe war nicht sehr angenehm, aber er hatte Genie in der Zusammensetzung. Er behielt immer die gute Gewohnheit bei, vorher das Nackte, selbst in seinen Entwürfen, zu zeichnen, ehe er es mit Bekleidung bedeckte, und alles einzig nach der Natur zu verfertigen.

239) **Michel Corneille** aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1642, war der Schüler seines Vaters Michel, der Talent genug besessen hatte, um in der Zahl der erstern Künstler, welche die königliche Akademie bildeten, begriffen zu werden: als seine wirklichen Meister indessen kann man die Carracci betrachten, welche sein vorzüglichstes Studium in Italien ausmachten. Er war ein guter Zeichner in dem Geschmacke dieser Meister; aber man tadelt an ihm, daß er sie in seiner Farbe bis auf den Ton nachgeahmt habe, welchen das Alterthum ihren Gemälden aufgedrückt hatte. Er hat für mehrere königliche Gebäude gearbeitet, so wie auch für verschiedene Kirchen von Paris. Zu Unsrer Frauen sieht man von ihm die Berufung St. Peters und St. Andreas. Er starb zu Paris im Jahre 1708, in seinem sechs und sechzigsten Jahre.

Er hat nach großen Meistern und nach seinen eignen Zusammensetzungen mit der Radiernadel gestochen.

Johann Baptista Corneille, sein Bruder, gebohren im Jahre 1646, und gestorben im Jahre 1695, in einem Alter von neun und vierzig Jahren, wird ebenfalls unter die schätzbaren Künstler der Französischen Schule gezählt. Man

sieht

sieht von ihm zu Unsrer Frauen den St. Petrus aus dem Gefängnisse gerettet. Er hat, eben so wie sein Bruder nach dem Carraccio und nach sich selbst gestochen.

240) **Eglon Vander Neer** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Amsterdam im Jahre 1643, Sohn eines guten Landschaftsmalers, empfieng anfangs Unterricht von seinem Vater, und in der Folge von Jakob Van Loo, einem Maler, an welchem man vorzüglich die Manier das Nackte darzustellen, schätzte. Er starb zu Düsseldorf im Jahre 1703 in seinem sechzigsten Jahre. Er behandelte alle Fächer seiner Kunst mit gutem Erfolg. „Seine historischen Gemälde, sagt Hr. Descamps, „sind gut zusammengesetzt, seine Portraits „im Großen und im Kleinen gut kolorirt, und mit Geist und „Feinheit gezogen, und seine Landschaften lassen empfinden, „daß sie nach der Natur gemacht sind." Er schmückte die Vordergründe darauf mit Pflanzen, die er in seinem Garten aufzog, und studierte: die Vollendung, welche er darein legte, war die kostbarste, schadete aber der Harmonie des Ganzen. Er kann in Rücksicht auf die Manier, in der er Familiengemälde behandelte, mit Terburg verglichen werden.

241) **Gottfried Schalken** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Dort im Jahre 1643, war anfangs Schüler des Van Hoogstraten, und in der Folge des Gerard Douw. Er war einige Zeit Rembrandts Nachahmer, säumte aber nicht, sich bald einen ihm eignen Geschmack zu bilden. Er fand Vergnügen, seine Sujets mit dem lebendigsten Lichte, von einer Fackel oder von der Sonne hergenommen zu erhellen. Mit einer schönen Vollendung verband er Leichtigkeit, und eine jedoch allzugenaue Nachahmung der Natur; zu wünschen wäre es gewesen, daß er die Zeichnung besser studiert hätte, und strenger in der Wahl seiner Modelle gewesen wäre. Es scheint, die Natur habe ihm das Genie der Erfindung und den Geist der Anlage versagt. Er erwarb sich zu London großen Reichthum, und starb zu Haag im Jahre 1706, in einem Alter von drei und sechzig Jahren.

Der Herzog von Orleans besitzt vier Gemälde von diesem Maler, unter denen ein Mensch ist, welcher einem Frauenzimmer einen Ring schenkt, ein von einem Wachslichte erhelltes Sujet.

J. Smith hat nach Schalken eine eingeschlafne und durch ein Wachslicht erhellte Frau, und die Magdalena bey der Lampe in schwarzer Manier gestochen. Man hat auch von J. G. Wille einen jungen Instrumentspieler.

242) **Johann Jouvenet** aus der Französischen Schule, gebohren in Rouen im Jahre 1644, war Schüler seines Vaters Laurentius, der selbst Sohn des Noels war, welcher dem Poussin einige Stunden gegeben haben soll. Johann kam in seinem siebzehnten Jahre nach Paris, und glaubte nicht, einen andern Meister annehmen zu müssen, als die Natur. Er hat eben so wie le Sueur Italien nicht gesehen, und ist einer von den Malern, welche der Französischen Schule am meisten Ehre gemacht haben. Er folgt nicht, wie le Sueur, dem Geschmacke des Raphael, und der großen Meister von Rom: er ist ganz er selbst, und es scheint, daß ihn die Natur dazu gebildet habe, das zu seyn, was er war. Seine Zeichnung ist von der größten Festigkeit, und kühn vorgetragen; seine Ausdrücke sind stark: seine rauhe Manier harmonirt nicht so schön mit weiblichen Figuren, und mit anmuthigen Zusammensetzungen, als mit der Darstellung von ernsthaften Sujets der Schrift. Sein Aufnahmestück für die Akademie, welches die Esther vor dem Ahasveros vorstellt, und seine Gemälde St. Martins Descamps würden zu seinem Ruhme hinlänglich seyn; aber seine Herabnahme vom Kreuz, welche für die Kirche der Kapuziner verfertigt, und nachher in die Säle der Akademie gebracht worden ist, kann dem Ruhme der Künstler aller Zeiten die Waage halten. Es ist Guerchino mit dem Carraccio vereinigt, oder vielmehr, es ist der alle große Meister herausfordernde Jouvenet. Wäre dieß Gemälde vor Poussins Zeiten in Rom gewesen, und hätte es dieser große Kritiker hier gesehen, so hat man Ursache zu glauben, daß er es als das

das vierte Meisterstück dieser Hauptstadt der Künste würde betrachtet haben.

Jouvenet ward in seinem neun und sechzigsten Jahre auf der rechten Seite gelähmt; da er aber noch alles Feuer seines Genies besaß, so zwang er seine linke Hand dem Antriebe seines Geistes zu gehorchen; er malte mit dieser Hand das Magnificat, welches man auf dem Chor Unsrer Frauen findet, und einen Plafond für die zwote Gerichtskammer in dem Parlamente von Rouen.

„Sein Verfahren, sagt Dandré Bardon, war von einer Leichtigkeit und Kühnheit, die kein Maler übertroffen hat. „Alle seine Werke sind voll Feuer und voll Enthusiasmus." Man kann hinzusetzen, daß tief in sie alle ein Karakter eingegraben ist, welcher den Meister bezeichnet, und den man nicht mit der Bizarrerie verwechseln muß. Dieser große Maler starb zu Paris im Jahre 1717, in einem Alter von drei und siebzig Jahren.

Die berühmte Herabnahme von Kreuz ist von Desplaces in Kupfer gestochen worden, so wie auch der St. Bruno, welcher ein Meisterstück im Ausdrucke ist. H. S. Thomassin hat das Magnificat gestochen; Duchange die aus dem Tempel vertriebenen Verkäufer, und das Gastmal bei dem Pharisäer; Stephan Picard Christum, wie er den Gichtbrüchigen heilt, und J. Audran die Auferweckung des Lazarus.

243) Franz Mile aus der Flandrischen Schule, ist gebohren zu Antwerpen im Jahre 1644, und hat einen Flandrischen Maler mit Namen Frank zum Meister gehabt: aber er war von Geburt ein Franzose, und Frankreich ist auch der Ort, wo er sein Talent ausübte. Er malte die Landschaft im Großen, und suchte dem Poussin nachzuahmen. Seine Gemälde können als die Grundlage zu einer vermischten Gattung der Geschichte und der Landschaft betrachtet werden; in die königliche Malerakademie zu Paris ward er als Geschichtsmaler aufgenommen, und ward auch in diesem Fache ihr Professor. Er hatte ein glückliches Gedächtniß, und ob er gleich seine Landschaften in der Natur studierte, so kolorirte er sie doch aus dem

dem Gedächtniß, und stellte aus dem Gedächtniß die Töne mit Wahrheit dar, die er beobachtet hatte. Man muß indeß gestehen, daß diese gefährliche Angewohnheit ihn in eine gewisse Gleichförmigkeit der Farbe hat fallen lassen. Er starb zu Paris im Jahre 1680, in einem Alter von sechs und dreissig Jahren: man glaubt, er sei von neidischen Künstlern vergiftet worden.

Der König besitzt eilf Gemälde von diesem Meister. In der Kirche St. Nicolas du Chardonnet steht man zwei große historische Landschaften von ihm: die eine stellt das Opfer Abrahams, die andre den Elisa in der Wüsten dar.

244) **Arnold von Gelder** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Dort im Jahre 1645, war Rembrandts Schüler, und hatte die Denkungsart, die Eigenschaften, die Fehler, und die Bizarrerien seines Meisters. Er malte wie er, die Geschichte und das Portrait, und vernachläßigte wie er das Kostume und das Schickliche. Die Werke dieses Malers, in Frankreich noch unbekannt, werden in Holland bewundert und gesucht. Sie sind von einer solchen Stärke in der Farbe, daß wenige Gemälde ihre Nachbarschaft aushalten können. Er starb plötzlich im Jahre 1727, in einem Alter von zwei und achtzig Jahren.

245) **Johann Glauber** aus der Holländischen Schule, war gebohren zu Utrecht im Jahre 1646, ursprünglich aber war er aus Teutschland. Er war Berghems Schüler; als er aber italiänische Gemälde gesehen hatte, so fand er, daß seinem berühmten Meister noch etwas fehle, und entschloß sich, keinen andern mehr anzuerkennen, als die Meisterstücke der großen Italiänischen Meister. Ein Gemäldehändler erbot sich, ihm sein Gewölbe zu öffnen; er kopirte alle Gemälde, die dieser Mann besaß, und reisete in der Folge, um zwei Jahre zu Rom, eins zu Padua, und zwei zu Venedig zuzubringen. Seine Emsigkeit ward belohnt; er ward einer der besten Landschaftsmaler in Holland. Sein Baumschlag drückt die verschiedenen Baumgattungen aus, seine mannigfaltige Tusche hat nichts von Manierirung, und ist von der Natur eingegeben;

seine

seine Plane sind wohl durchdacht, und der darüber sehr geschickt verbreitete Dunst zeigt die Entfernungen an: er verband mit einer kostbaren Vollendung eine Leichtigkeit, welche könnte glauben lassen, daß ihm seine Werke wenig gekostet haben, und eine Farbe, die zu gleicher Zeit feurig und wahr ist. Man sieht aus seinen Zusammensetzungen, daß die Studien davon in den Gegenden um Rom oder in den Alpengebürgen unternommen worden sind. Er starb im Jahre 1726, in einem Alter von achtzig Jahren.

Er hat selbst eine große Anzahl seiner Landschaften gestochen, deren größter Theil von der heroischen Gattung ist.

Johann Gottlieb Glauber, Bruder Johanns, hat sich ebenfalls in der Landschaft ausgezeichnet; seine Zusammensetzungen sind angenehm, seine Farbe wahr, seine Figuren und seine Thiere von einer guten Zeichnung.

Diese Künstler hatten eine Schwester, Diane genannt, welche in dem Portrait glücklich gewesen ist, und auch einige historische Gemälde verfertigt hat.

246) **Johann Van Cleef** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Venloo in der Grafschaft Geldern, im Jahre 1646, war der Schüler Kaspars von Crayer, eines Geschichtsmalers den selbst Rubens bewunderte. Van Cleef ward selbst einer der geschicktesten Flandrischen Meister, erwarb sich Ehre und Glück, und dekorirte mit seinen Werken den größten Theil der Kirchen von Gent.

Er war ein größerer Zeichner als sein Meister, aber kein so glänzender Kolorist, und erwarb sich eine schöne und weite Manier. Sein Pinsel war fließend und leicht. Ob er gleich Italien nicht gesehen hatte, so gleichen seine Zusammensetzungen dennoch mehr den großen Italiänischen Meistern, als der Schule, in der er sich gebildet hatte. Er war einsichtsvoll in seinen Anlagen, und reich in seinen Ordnungen, aber ohne Verwirrung. Einige seiner Gemälde könnten für Werke Poussins gehalten werden. Er wird unter den Flandern für denjenigen Maler gehalten, welcher die Kunst zu bekleiden am besten verstanden habe. Seine Frauenköpfe sind voll Anmuth,

seine

seine Kinderfiguren ausnehmend schön. Er starb im Jahre 1716, in seinem siebzigsten Jahre.

Da er fast nichts als Altargemälde und Plafonds verfertigt hat, so sind seine Werke in den Kabinettern sehr rar.

247) **Johann Van Hugtenburch** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Harlem im Jahre 1646, hatte zu seinem letzten Meister den berühmten Vander Meulen. Da Vander Meulen die Siege Ludwigs XIV. malte, so malte Hugenburch die vom Prinzen Eugen. Er hatte eine lebhafte und wahre Farbe, einen sehr richtigen Ausdruck, eine geistreiche Tusche, und besaß die Kunst, die Nationen nicht allein durch das Kostume, sondern auch durch den Karakter der Physiognomie zu unterscheiden. Er hatte Rom gesehen, nahm seinen Aufenthalt gewöhnlich zu Haag, und starb zu Amsterdam im Jahre 1733, in einem Alter von sieben und achtzig Jahren.

Er hat nach sich und nach Vander Meulen mit der Radiernadel und in schwarzer Kunst gestochen.

248) **Maria Sibylla Merian** aus der Teutschen Schule, gebohren zu Frankfurth im Jahre 1647, und Tochter eines geschickten Kupferstechers, ist als Malerin und als Naturforscherin berühmt. Ob sie gleich einen Maler und Baumeister mit Namen Graff geheirathet hat, so hat man ihr doch den Namen Merian, den sie berühmt gemacht hat, gelassen. Sie hat mit einer eignen Vollkommenheit die Insekten und die Pflanzen gemalt, von denen sie sich ernähren. Sie hat auch die Geschichte dieser Thiere beschrieben, und nicht zufrieden, die zu studieren, welche in Europa ihr Daseyn erhalten, ist sie nach Surinam gereiset, um auch diejenigen zu studieren, welche dieser Gegend eigen sind. Der größte Theil ihrer Werke ist zu Petersburg in dem Kabinette der Akademie der Wissenschaften befindlich. Sie sind wegen der Genauigkeit des Studiums, und der Lebhaftigkeit der Farbe bewundernswürdig. Die, welche mir als die schönsten vorgekommen sind, finden sich in ihrer Handschrift. Dieß schätzbare Frauenzimmer starb zu Amsterdam im Jahre 1717, in einem Alter von siebzig Jahren.

249) **Gottfried Kneller** aus der Teutschen Schule, war gebohren zu Lübeck im Jahre 1648, und Schüler Rembrandts; allein er machte die Reise nach Italien, und folgte der Manier seines Meisters nicht. Gewinnsucht bestimmte ihn zur Portraitgattung, und nöthigte ihn sich in England niederzulassen. In seiner bessern Zeit ahmte er den Van Dyck nach; aber seine angelegentlichste Sorge gieng in der Folge dahin, sich eine sehr geschwinde Manier eigen zu machen, und aus Geiz übertrug er sehr mittelmäßigen Malern die Nebenstücke. Er starb zu London im Jahre 1726, in seinem acht und siebzigsten Jahre.

250) **Antonius Franceschini** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1648, war der Schüler des Cignani. Er besaß Grazie, einen guten Geschmack in der Zeichnung, Kunst und Größe in der Zusammensetzung, Feinheit in der Tusche und in den Formen; die Kinder stellte er sehr gut dar, und hatte eine gute Manier zu bekleiden. Seine Malerei hat oft Trockenheit, aber in seiner bessern Zeit hatte er eine sanfte, helle, und sehr angenehme Farbe. Seine Fresken waren sehr lebhaft. Er hat in seinem Alter schwach kolorirt, aber immer die Korrektheit beobachtet. Nachdem er einen verdienten Ruf genossen, und zu Rom, Genua, und Bologna Beschäftigung erhalten hatte, starb er in der ersten dieser Städte, im Jahre 1729, in seinem ein und achtzigsten Jahre.

F. Bartolozzi hat nach diesem Maler zween Kupferstiche gestochen, welche Kinderspiele vorstellen, und Jac. Mar. Giovanni die Gemeinschaft der Apostel.

251) **Joseph Parrocel** aus der Französischen Schule, gebohren in der Stadt Brignoles in der Provence, im Jahre 1648, war der Sohn eines Malers, und hatte einen Bruder, Ludwig genannt, der sich eben dieser Kunst widmete, ohne sich Ruhm zu erwerben. Joseph war erst zwölf Jahr alt, als er seinen Vater verlohr. Er brachte einige Zeit in Paris zu, benutzte hier die Rathschläge der geschicktesten Meister, welche sich zu der Zeit daselbst befanden, und war genöthigt

thigt sich in dieser Stadt durch seine aufkeimenden Talente zu erhalten. Rom war es, wo er sich vervollkommnen sollte; er hatte das Glück, hier den Bourguignon zum Meister zu bekommen, und gieng darauf nach Venedig, um die großen Koloristen zu studieren.

Sein Verdienst war in Paris willkommen, als er wieder hierher kam: er hatte das Glück selbst von Ludwig XIV. gelobt zu werden, und man weiß, daß die Stimme dieses Fürsten alle Stimmen nach sich zog.

Nie verdankte ein Künstler sein Glück niedrigen Schmeicheleien weniger. Der berühmte Baumeister Mansard war zum Oberaufseher der Gebäude ernennt worden: diese Stelle gab ihm das Recht, über alle für den Hof bestellten Arbeiten zu disponiren; er war dem Parrocel den Preiß für vier Gemälde schuldig. Der Maler, welcher seine Bezahlung nicht erhalten konnte, ließ den Oberaufseher ohne Anstand vor Gericht laden, ließ sich einen gefänglichen Verhaftsbefehl geben, und seinen Wagen arretiren. Um sich zu rächen, ließ Mansard das Gemälde des Rheinganges von der Stelle wegnehmen, welche es in dem Sallon von Marli einnahm. Allein der König erfuhr diesen Vorfall, und auf seinen Befehl mußte das Gemälde zu Versailles in dem Rathszimmer aufgestellt werden.

Parrocel ein Bataillenmaler hatte selbst einen eines Kriegers würdigen Muth. Zu Venedig hatte er auf der Brücke de Rialto sieben oder acht Bösewichter in die Flucht getrieben, welche dahin postirt waren, ihn umzubringen. Auch gab er den Figuren seiner Gemälde besser als irgend ein andrer Maler die Bewegung und den Ausdruck des Muths: er fand Vander Meulen zu kalt in diesem Fache, und sagte, dieser Maler verstehe gar nicht einen Menschen umzubringen.

Parrocel schränkte sich nicht blos auf Bataillen ein; er malte auch die Geschichte, und die Kenntnisse, welche er sich in dieser ersten Partie der Kunst erworben hatte, setzte ihn über alle die Maler, welche nur eine untere Gattung bildeten. Zu Unsrer Frauen kann man einen St. Johannes, in der Wüste

predigend, sehen. Das Schloß zu Versailles, die Invaliden, das Hotel de Toulouse umschließen auch Denkmäler seines Talents als Geschichtsmalers. Man muß indeß doch gestehen, daß die Bataillen es sind, denen er seinen Ruhm verdankt, und in diesem Fache gleicht er seinem Meister in jeder Rücksicht, und übertrift ihn noch durch eine feurige Farbe. „Sein „Pinsel, sagt Dandré Bardon, ist voll Feuer, und voll von „jenem Enthusiasmus, welcher Staunen und Bewunderung „erregt. Er ist nie den Kriegsheeren gefolgt, aber sein glück„liches Genie ersetzte ihm alles das, was er nicht gesehen „hatte." Er starb im Jahre 1704, in seinem sechs und funfzigsten Jahre.

Er hat selbst mehrere seiner Zusammensetzungen mit der Radiernadel gestochen. L. Roullet hat nach ihm den David gestochen, wie er dem Saul den Kopf und den Degen Goliaths überreicht.

Ignatius Parrocel, Schüler und Neffe Josephs, hat viel Aehnliches von der Manier seines Oheims in der Bataillengattung. Er hat in Italien und zu Venedig gearbeitet, und ist gestorben zu Mons im Jahre 1722.

Peter Parrocel, Bruder des Ignatius und Neffe Josephs, war gebohren zu Avignon im Jahre 1664. Er war anfangs Schüler seines Oheims, in der Folge aber des Carl Maratte zu Rom. Er widmete sich der Geschichtsgattung. Seine vorzüglichsten Arbeiten sind in Languedoc, in der Provence, und in der Grafschaft Avignon. Er starb im Jahre 1739, in einem Alter von fünf und siebzig Jahren.

Karl Parrocel, gebohren zu Paris im Jahre 1689, Sohn Josephs, widmete sich dem Fache seines Vaters, und hatte weniger Feuer in dem Kolorit, aber mehr Wahrheit. Er engagirte sich bei der Kavallerie, um die Sujets besser zu studieren, welche er vorstellen sollte. Er erhielt den Auftrag die Eroberungen Ludwigs XV. zu malen. Die Gemälde, auf welchen er den Einzug des Türkischen Gesandten darstellte, sind sehr geschätzt worden; man hat sie bei den Gobelins in Ta-

pezereien exekutirt. Er starb im Jahre 1752, in seinem drei und sechzigsten Jahre.

Desplaces hat nach ihm eine Tieger- und Löwenjagd, und Preisler ein Scharmützel gestochen.

252) **Elisabeth Sophia Cheron** aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1648, war die Tochter eines Malers in Email. Sie hat die Geschichte und das Portrait in Oel, Email und en Miniature gemalt. Ihre Talente wurden von Lebrun selbst aufgemuntert, und dieser große Künstler war es, der sie der königlichen Akademie vorstellte. Sie stach mit der Radiernadel und dem Grabstichel; aber was ihrem Rufe die größte Dauer geben wird, sind die antiken Steine, welche sie gezeichnet, und von denen sie selbst einen Theil gestochen hat. Sie starb zu Paris im Jahre 1711, in einem Alter von drei und sechzig Jahren. Sie war nicht jung mehr, als sie einen gewissen Hrn. Hay heirathete.

Ludwig Cheron, Bruder der Elisabeth Sophia, war gebohren zu Paris im Jahre 1660. Wenn er nicht so bekannt ist, als seine Schwester, so ist dieß nicht die Folge davon, daß er keine Talente hatte. Er hatte die Werke Raphaels zu Rom fleißig studiert. Seine Zeichnung war rein, seine Farbe schwach, seine Zusammensetzungen ein wenig kalt. Zu Unsrer Frauen sieht man zwei Gemälde von ihm, das eine stellt die Herodias vor, wie sie den Kopf des St. Johannes in der Hand hält, das andre den Propheten Agabus vor dem St. Paul. Man sagt er habe den Carraccio bis zur Täuschung nachgeahmt; dieß zeigte jedoch nicht an, daß er diesem großen Meister gleich gewesen sei. Er zog sich nach London zurück, wo er im Jahre 1713 in seinem drei und funfzigsten Jahre starb.

253) **Gerard Hoet** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Bommel im Jahre 1648, hatte eine lebhafte Einbildungskraft, Harmonie in der Farbe, Kenntniß der großen Wirkungen des Schattens und Lichtes, eine leichte Ausführung, und eine große Fertigkeit, sich dem Kostume zu unterwerfen. Dieß sind die Eigenschaften, welche man auf seinen Plafonds, auf seinen Altargemälden, und auf denen Malereien

reien erkennt, mit welchen er große Appartements dekorirt hat. Auf seinen kleinen Staffeleygemälden bewundert man die außerordentlichste Geduld, die kostbarste Vollendung, und den feinsten Pinsel. Dieser Künstler, der gewissermaßen zwei entgegengesetzte Talente besaß, starb zu Haag im Jahre 1733 in einem Alter von fünf und achtzig Jahren.

254) **Ludwig Boullogne** aus der Französischen Schule, war gebohren im Jahre 1609. Es war ein sehr schätzbarer Künstler; aber wir reden hier besonders deshalb von ihm, weil er der Vater eines sehr ausgezeichneten Künstlers war. Er war Professor der königlichen Akademie. Er hat drei Gemälde zu Unsrer Frauen gemalt; das eine stellt den St. Simeon, das andre das Wunder des St. Paulus in Ephesus, und das dritte den Märtyrertod dieses Heiligen dar. Er ist gestorben zu Paris im Jahre 1674, in einem Alter von fünf und sechzig Jahren.

Bon Boullogne, gebohren zu Paris im Jahre 1649, war der Schüler seines Vaters Ludwigs, und zeigte schon ein großes Talent, als er nach Italien gieng: er blieb fünf Jahre zu Rom, und gieng in der Folge, um in der Lombardei die Meisterstücke des Correggio und Carraccio zu studieren. Er war ein gelehrter Zeichner, ein guter Kolorist, bildete sich eine Manier, welche den Talenten jener beiden Meister glich, und verband mit dem Verdienste der Zeichnung und der Farbe das der Zusammensetzung. Sein Kampf des Herkules gegen die Zentauren ist eins der schönsten Werke, mit denen die Säle der Akademie geschmückt sind. Er hat bei den Invaliden die Kapelle des St. Jeremias und des St. Ambrosius in Fresko gemalt. Zu Unsrer Frauen sieht man von ihm den Gichtbrüchigen, und auf dem Chor der Kartheuser die Auferweckung des Lazarus, ein Werk, welches der großen Meister aus der Lombardischen Schule nicht unwürdig scheinen dürfte. Alles, was er gemacht hat, trägt einen großen Karakter.

Er malte auch das Portrait sehr gut. Er ließ das seinige von einem seiner Schüler verfertigen, der, da er es zu schwer fand, sich beklagte, daß er lauter schlechte Pinsel habe.

„Tölpel,

„Tölpel, sagte ihm der Meister, ich will das Deinige mit meinen Fingern machen.“ Er machte es, und bewieß dadurch, daß es mehr der Kopf als das Werkzeug ist, womit man gute Arbeiten verfertigt.

Er besaß das Talent, täuschende Pastischen in dem Geschmack der Flandrischen und Italiänischen Meister zu machen. Er verfertigte ein Gemälde in dem Geschmacke des Guido, welches selbst den Mignard täuschte. Als man es ihm entdeckte, so sagte dieser Künstler, über seinen Irrthum betroffen, möchte er doch immer Guidos und nie Boullognen machen.

Von Boullogne starb zu Paris im Jahre 1717, in einem Alter von echt und sechzig Jahren. Es ist einer von den Malern, welche der Französischen Schule Ehre machen.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. Sein Gemälde vom Teiche Bethesda ist von Langlois gestochen worden.

Seine zwo Töchter Genovева und Magdalena haben Talent genug zur Malerei besessen, um in die königliche Akademie aufgenommen zu werden.

Ludwig Boullogne gebohren zu Paris im Jahre 1654, war der Bruder Bons, und auch der Schüler Ludwigs, ihres Vaters. Er hat zu Rom mehrere große Stücke vom Ludwig kopirt, z. B. den Streit über das heil. Sakrament, die Feuersbrunst Del Borgo, den Heliodor, u. s. f. und diese Kopien sind es, nach welchen jene Stücke bei den Gobelins in Tapezereien sind exekutirt worden. Bei seiner Rückkunft ward er auf sein Gemälde vom August, wie er den Janustempel schließt, in die königliche Akademie aufgenommen, und verfertigte für die Kirche Unsrer Frauen die Flucht nach Egypten, die Darstellung im Tempel, und die Samaritanerin. Er hat bei den Invaliden die Kapelle St. Augustins in Fresko gemalt, und mehreremale für die königlichen Gebäude Beschäftigungen gehabt. Er war korrekt, hatte Karakter in den Kopfgestalten, Ausdruck, Feuer in der Zusammensetzung, Beurtheilungskraft in der Ordnung, Kenntniß in der Tusche; aber er war seinem Bruder nicht gleich. Er ist der erste königliche

nigliche Maler und Ritter des Ordens zum heil. Michael gewesen. Er starb im Jahre 1734, und war fast achtzig Jahr alt.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. L. Desplaces hat nach ihm die Verkündigung gestochen, und P. Drevet die Darstellung im Tempel.

255) **Augustin Terwesten** aus der holländischen Schule, gebohren zu Haag im Jahre 1649, bildete sich nach Kupferstichen und ohne irgend einen Meister in der Zeichnung, lernte sogar in Wachs modelliren, versuchte in der Folge mit dem Grabstichel zu arbeiten, und ward bald für den ersten Meißeler seines Landes gehalten. Dieser Stand, den er Niemand als sich selbst zu verdanken hatte, verschafte ihm ein ehrenvolles Auskommen, bis er sich in seinem zwanzigsten Jahre der Malerei widmete. Jetzt nahm er Meister an, und machte in der Folge die Reise nach Italien. Er erhielt einen Ruf von dem Kurfürsten von Brandenburg, errichtete in Berlin eine Akademie, und starb hier im Jahre 1711, in seinem zwei und sechzigsten Jahre. Der größte Theil seiner Werke ist in Teutschland. Er soll einer der besten Geschichtsmaler seiner Zeit gewesen seyn, soll Genie, Korrektheit, eine gute Farbe, und eine außerordentliche Leichtigkeit in der Ausführung gehabt haben.

Matthias Terwesten, Bruder und Schüler Augustins war gebohren zu Haag im Jahre 1670. Schon in hohem Alter machte er eine Reise nach Rom, Florenz und Venedig, und sammelte in allen diesen Städten ein weites Maas von Studien; die größte Anzahl seiner Werke ist zu Haag, und nach Hrn. Descamps sind es eben so viel Muster für die Künstler. Das Jahr seiner Geburt ist nicht bekannt.

256) **Johann Verkolie** aus der holländischen Schule, gebohren zu Amsterdam im Jahre 1650, war der Sohn eines Schlossers, und in diesem Handwerke bei seinem Vater auf der Lehre. In seinem zehnten Jahre bekam

kam er eine Wunde am Beine, und da er mit dieser Blessur lange Zeit belästigt war, so hatte er keinen andren Zeitvertreib, als den, nach Kupferstichen zu zeichnen: er verschafte sich Bücher über die Perspektive, und lernte allein diesen Theil der Mathematik: da er endlich von seiner Beschwerde befreit ward, so machte er ohne Meister einen Versuch in Oel zu malen, und vervollkommnete sich unter dem Johann Lievens, einem hinlänglich geschickten Portraits- und Geschichtmaler, den er aber bald übertroffen hatte. Er ward so mit Portraits überhäuft, daß er der Geschichte nur wenige Zeit widmen konnte, und man erstaunt über das Talent, das er in einem Fache zeigte, in welchem er sich so wenig gebildet hatte. Er starb zu Delft im Jahre 1693, in einem Alter von sieben und vierzig Jahren. Er hat in schwarzer Kunst gestochen.

Nicolas Verkolie Sohn und Schüler Johanns, war gebohren zu Delft im Jahre 1673. Er malte anfangs das Portrait, widmete sich aber bald ganz der Geschichte. „Das Verdienst seiner Werke, sagt Hr. Descamps, „besteht in einer korrekten Zeichnung, einer guten Farbe, „und einem schönen Schmelze auf seinen kleinen Gemälden. „Seine Tusche ist fest, obgleich stark; die Nachtsujets, wel„che er behandelt hat, sind sehr ausgesucht, und sehr über„raschend.“ Er hat auch im Großen gemalt. Er hatte viel Talent mit Tusche zu zeichnen, und seine Zeichnungen sind auf einen sehr hohen Preiß gestiegen. Er behauptet eine der ersten Stellen unter den Kupferstechern in schwarzer Kunst. Dieser Künstler verlohr keinen Augenblick, und die Zeittheile, die er der Kunst raubte, widmete er der Lectüre. Er laß selbst, wenn er seine Malzeit hielt. Er starb im Jahre 1746, in seinem drei und siebzigsten Jahre.

257) Peter Eyckens aus der Flandrischen Schule, und gebürtig von Antwerpen, behauptet einen ausgezeichneten Rang unter den Künstlern dieser Schule. Er suchte die Reise nach Italien durch eine Sammlung von Kupferstichen nach den großen Italiänischen Meistern, und von

von Platten nach der Antike zu ersetzen. Er setzte mit viel Beurtheilungskraft zusammen: alles ist verbunden, nichts ist in seinen Zusammensetzungen ohne Nutzen. Seine Zeichnung ist korrekt, seine Ausdrücke richtig, seine Bekleidungen weit, seine Grundirungen mit Landschaften und Baukunst bereichert, seine Farbe warm und wahr, seine Tusche fest und leicht.

258) **Daniel Halle** aus der Französischen Schule, ward zu seiner Zeit unter die schätzbarsten Maler gerechnet. Man sieht von ihm zu Unsrer Frauen ein Gemälde, welches den St. Johannes vorstellt. Er starb zu Paris im Jahre 1674.

Claude Guy Halle sein Sohn und Schüler, war gebohren zu Paris im Jahre 1651, und gieng nie aus seinem Vaterlande. Er hatte mehr Gelehrsamkeit als Wärme, und vereinigte die verschiedenen Partieen seiner Kunst in einem hohen Grade. Sein Kolorit war angenehm, aber nicht lebhaft, seine Zeichnung korrekt, ohne ganz von Manierirung frei zu seyn, seine Zusammensetzungen hatten Reichthum, ohne überhäuft zu seyn. Seine große Kenntniß verschafte ihm treffende Wirkungen. Er hat für die Kirche Unsrer Frauen die aus dem Tempel vertriebenen Käufer, und die Verkündigung gemalt, ein Werk von einer so angenehmen Manier, daß es Dandré Bardon der Schule Guidos für würdig erklärte. Seine Werke malen seinen Karakter ab, und haben mehr Anmuth als Erhabenheit. Er war mit le Brun verbunden, ohne aus dieser Verbindung einigen Vortheil für seine Glücksumstände zu ziehen, und ward nicht von den Ministern angestellt, weil er ihnen den Hof zu machen verabsäumte. Er starb zu Paris im Jahre 1736, in seinem fünf und achtzigsten Jahre.

G. Edelink hat drei Friesen nach diesem Maler gestochen: L. Simonneau den St. Athanasius wie er die Schrift studiert, und J. Aubran den Diener Abrahams, wie er der Rebecca Geschenke darbietet.

Noel

Noel Halle, Sohn von Claude Cuy, gebohren zu Paris im Jahre 1711, war Schüler und Nachahmer seines Vater. Er ist einer von denen Künstlern, welche sehr wenig Fehler gehabt haben, denen aber die Natur jenes Feuer versagt hat, welches den Werken der Kunst Leben giebt. Er ward mit dem Orden St. Michaels beehrt. Das Gemälde, welches er für die St. Ludwigskirche zu Versailles verfertigt hat, und welches eins seiner schönen Werke ist, kann eine Idee von seinem Talente geben. Er ist gestorben zu Paris im Jahre 1781, in seinem siebzigsten Jahre.

Ch. le Vasseur hat nach diesem Maler den Antiochus Epiphanes gestochen, wie er seinen letzten Willen aufsetzen läßt; und S. Ch. Miger die in eine Kuh verwandelte Jo, wie sie von ihrem Vater erkannt wird.

259) Johann Baptista Santerre aus der Französischen Schule, gebohren zu Magny bei Pontoise im Jahre 1651, von armen Eltern, war Schüler des Von Boullogne. Er hatte keine leichten Anlagen mit auf die Welt gebracht: allein er ersetzte diesen Mangel durch eine unermüdete Arbeit, und durch das Studium der Natur. Mit wenig Genie für die Zusammensetzung begrenzte er sich in der Malerei von Portraits, und von Sujets aus der Geschichte oder der Fantasie, die wenig Bewegung und wenig Figuren forderten. Der Unfruchtbarkeit seines Geistes, und seiner natürlichen Kälte ohngeachtet ist er einer von den Meistern, welche der Französischen Schule die größte Ehre machen; denn er kannte seine Kräfte, er suchte nie sie zu übersteigen, und er hat sich folglich glücklich durch die große Laufbahn gewunden, die er sich vorgezeichnet hatte. Der Ruhm neigt sich zu dem, welcher die größtmöglichste Vollkommenheit in dem erlangt, was er unternommen hat, und nicht zu dem, welcher sich an die ehrgeizigsten Unternehmungen macht. Santerre war gelehrt und rein in der Zeichnung, er kam in seinen Kopfgestalten der Schönheit nahe; er unternahm nicht starke Ausdrücke, aber er stellte die gut dar, die er unternommen hatte; sein Pinsel war nicht eben von Umfange, nicht stark, nicht reizvoll, aber er war angenehm;

nehm; seine Farbe war weder feurig noch glänzend, aber sie hatte den Reiz der Sanftmuth; seine Wirkungen waren eben nicht piquant, aber sie waren harmonisch. Kurz — und das ist kein kleines Verdienst — in seinen Werken stimmen alle Theile mit einander überein, sind auf der nehmlichen Stufe, laufen alle auf die Bildung eines harmonischen Ganzen hinaus. Die kleine Anzahl von historischen Stücken, welche er behandelt hat, ist sehr berühmt worden: es ist die Susanna, in den Sälen der Akademie, die St. Therese in der Kapelle zu Versailles, die Magdalena in dem königlichen Kabinette, Adam und Eva. Es ist ein schönes Glück für einen Künstler, nichts als Werke verfertigt zu haben, die von Kennern angeführt werden: dieß überwiegt das Geschick der Maler, welche sich mit einem überströmenden und leichtem Genie gebrüstet haben. Santerre starb zu Paris im Jahre 1717 in seinem siebzigsten Jahre.

Seine Susanne ist von Porporati in Kupfer gestochen worden.

260) **Johann Conchillos Falco** aus der Spanischen Schule, war gebohren zu Valence von edlen Eltern im Jahre 1651. Er unternahm ein großes Studium der antiken Statuen, welche sich in der Stadt befinden, die er bewohnte. Er soll eine fruchtbare Einbildungskraft, eine korrekte Zeichnung, eine muntre und lebhafte Farbe, einen starken Pinsel, eine leichte und ungezwungene Tusche gehabt haben. Dieser Geschichtsmaler ist gestorben im Jahre 1711, in seinem sechzigsten Jahre.

261) **Corneille de Bruyn** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Haag im Jahre 1652, ist noch berühmter durch seine von ihm selbst beschriebenen Reisen, als durch seine Talente zu der Malerei. Er hat seine Bleistifte und seine Pinsel der Darstellung von Städten, Feldern, Denkmälern, Gewohnheiten, Thieren und Pflanzen gewidmet, die er auf seinen Reisen durch Europa und Asien gesehen hatte. Er hat auch zuweilen das Portrait gemalt. Seiner Zeichnung fehlte es nicht an Korrektheit, und er hatte Farbe. Das Jahr seiner

ner Geburt weiß man nicht. Wahrscheinlicherweise endigte er seine Tage zu Haag, wo er sich niedergelassen hatte.

262) **Richard van Orley** aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Brüssel im Jahre 1652. Er bildete sich in Wissenschaften und Künsten, und malte die Geschichte en miniature: er war ein korrekter Zeichner, verrieth mehr italiänischen Geschmack, als flandrische Manier, bestimmte seine Plane sehr gut, stellte große Sujets auf kleinen Räumen ohne Verwirrung dar, und bereicherte seine Gründe mit Stücken, die aus der Baukunst schön zusammengesetzt waren. Er hat viel Platten mit der Radiernadel gestochen, und ist gestorben im Jahre 1732, in seinem achtzigsten Jahre.

263) **Joseph del Sole** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1654, malte vorzüglich die Geschichte, und verfertigte zuweilen zur Erholung Portraits, Landschaften und Blumen. Werke von ihm sieht man zu Bologna und zu Venedig. Er spielt sehr in die Manier des Guido. Seine Zeichnung war fein, und seine Farbe angenehm; er ist gestorben bei Bologna im Jahre 1719, in einem Alter von fünf und sechzig Jahren.

264) **Karl de Moor** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Leyden im Jahre 1656, machte sich anfangs durch Portraits bekannt, begründete dann seinen Ruf durch ein Gemälde, welches den Pyramus und die Thisbe vorstellte, und zeigte sich höher als seine Zeitgenossen durch das, womit er auf die Ordre der Staaten den Rathssaal zierte, und welches das Urtheil des Brutus gegen seine beiden Söhne darstellt. Man versichert, daß dieß Gemälde durch die Wahrheit des Ausdrucks Schrecken erregt. Er malte auch kleine aus dem Privatleben genommene Sujets, und hat viel in diesem Fache gearbeitet. Er zeichnete korrekt, und zeichnete sich durch Schönheit in Farbe und Ausführung aus. In dem Portrait gleicht er zuweilen dem Rembrandt, und zuweilen dem Van Dyck. Er starb im Jahre 1738, in seinem zwei und achtzigsten Jahre.

265) **Ludwig von Deyster** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Brügge im Jahre 1656, malte die Geschichte

schichte in einer grossen und weiten Manier, gab seinen Köpfen viel Karakter, ließ das Nackte unter der schönen Weite seiner Bekleidungen gut fühlen, hatte eine feurige und goldartige Farbe, und treu dem Grundsatze Rubens häufte er seine Lichter sehr, und ließ seine Schatten nur schwach glasiren, so daß man hier überall den kalten Eindruck des Schüttgelben, und des Gummi sahe. Er hatte die grosse Zauberkraft des Helldunkel inne, und brachte durch grosse Aufopferungen grosse Wirkungen hervor. Alles ist auf seinen Werken in Bewegung. Obgleich seine Gemälde mit wenig Arbeit und mit großer Leichtigkeit gemacht scheinen, so arbeitete er doch nicht sehr prompt, weil er nichts malte, ohne mehrere Entwürfe von dem nehmlichen Sujet gemacht und ausgeführt, und den Entwurf korrekt auf die Leinwand gezeichnet zu haben. Nach dieser erstern Arbeit fieng er denn freilich sogleich an zu malen. Er hatte den unglücklichen Einfall Fleiß in allen Künsten üben zu wollen. Er machte Orgeln, Klaviere, Violinen, Taschen- und Wanduhren; diese Zerstreuungen nahmen ihm viel Zeit weg, schadeten seinem Glücke, endigten mit dessen gänzlicher Zerstörung, und nöthigten ihn, seines Unterhaltes wegen seine Gemälde eilfertig hinzuwerfen. Er starb im Jahre 1711, in seinem fünf und funfzigsten Jahre.

Er hat mit einer nachläßigen Nadel radirt, und mehr auf Wirkung als auf Korrektheit hingezweckt. Er hat auch Platten in schwarzer Kunst verfertigt.

266) **Johann Franz van Bloemen** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1656, muß als ein Italiänischer Maler betrachtet werden, weil Italien es ist, wo er seine Kunst studierte, und sein Leben zubrachte. Seine gut gemalten und gut kolorirten Werke, welche Prospekte jener so malerischen Gegend darstellten, wurden besonders von den Ausländern gekauft. Er starb zu Rom im Jahre 1740, in seinem vier und achtzigsten Jahre.

Peter van Bloemen, sein Bruder, studierte in Italien, und kam dann nach Antwerpen zurück. Er stellte Bataillen,

taillen, Karavanen, Pferdemärkte und Feste dar. Seine Figuren sind gewöhnlich auf orientalische Art gekleidet.

Seine Werke zeugen von seinen in Italien unternommenen Studien. Man weiß weder das Jahr seiner Geburt, noch das seines Todes.

Norbert van Bloemen, zweiter Bruder des Johann Franz, war gebohren im Jahre 1672; er hat die Portraitsgattung, und verliebte Zusammenkünfte behandelt. Seine Farbe ist verfälscht und roh.

267) Nikolas Largilliere sollte als ein Französischer Künstler angesehen werden, weil er zu Paris im Jahre 1656 sein Daseyn empfieng; allein die Flandrer haben gerechte Ansprüche auf ihn, weil Antwerpen es ist, wo er die Grundsätze seiner Kunst erlernte. Er malte anfangs die Bambocchade, Blumen, Früchte, Thiere und die Landschaft. Er gieng jung nach England, enthüllte hier seine Talente, und sahe sie belohnt. Er hatte den Eifer, sich bis zur Geschichtsgattung zu erheben, und er würde sie mit Erfolg haben bearbeiten können, wenn er sie mit mehrerer Standhaftigkeit gebildet hätte. Er hatte wenigstens nicht Ursache, es sich reuen zu lassen, daß er einige Zeit seines Lebens auf sie verwendet hatte, denn seinen Versuchen in diesem Fache verdankt er ohne Zweifel die Größe, die er in der Folge der Portraitgattung gab, auf die er sich seiner großen Beschäftigungen wegen einschränken mußte. Die Freundschaft Lebruns fesselte ihn an Paris; er verließ diese Stadt nicht mehr, außer, da er den König von Engelland, Jakob II., und seine Gemalin bei der Krönung dieses Fürsten malte. Die großen Werke des Largilliere, in denen er das Verdienst des Portraitmalers mit dem des Historienmalers vereinigt hat, zeigen sich in dem Rathhause von Paris und in der Kirche der St. Genoveva. Er hatte eine gute Farbe, eine schöne und weite Manier. „Die Täuschung und der Kunstgriff der Wirkungen, durch die verdoppelte Zauberei der Lokalfarben und der Lichter, waren, sagt Dandré Bardon, der wesentliche Gegenstand seiner Studien. Er bezog von freien Stücken alle seine Kenntnisse auf diese zwo Partieen der Kunst,

und

„und dieser Gesichtspunkt ist es, unter welchem er die Natur „betrachtete." Er starb zu Paris im Jahre 1746, in seinem neunzigsten Jahre.

Edelink hat nach Largilliere das Portrait Lebruns gestochen; P. Drevet das von Johann Forest; Desplaces das von der Aktrize Duclos, in der Rolle der Ariadne: dieß ist ein historisches Portrait.

268) **Ferdinand Galli Bibiena** aus der Lombardischen Schule, Maler und Baumeister, gebohren zu Bologna im Jahre 1657, war der Schüler des Cignani. Er hat den größten Theil seines Lebens zu Parma und in Wien zugebracht. Er hat Staffeleygemälde gemalt, die, sagt man, wegen ihrer Anordnung und ihrer Farbe schätzbar sind, aber österer noch hat er an Fest- und Theaterdekorationen gearbeitet. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt; man weiß daß er noch im Jahre 1739 in seinem zwei und achtzigsten Jahre zu Bologna lebte. Man hat von ihm zween Bände über die Baukunst.

Franz Bibiena, sein Bruder, ist auch Maler und Baumeister gewesen.

269) **Franz Solimeni** aus der Neapolitanischen Schule, war gebohren zu Nocera de Pagani, in dem Gebiete von Neapel im Jahre 1657. Sein Vater war Maler, und war sein erster Meister; er gieng in der Folge nach Neapel, und begab sich unter die Leitung eines Künstlers, der im Rufe war, mehrere Talente zu besitzen. Man hat geglaubt, er habe Unterricht beim Lukas Giordano gehabt, aber er hat blos die Werke dieses Meisters studiert, ohne seine Schule besucht zu haben. Er hat auch den Pietro von Cortona, den Guido und den Calabrese studiert. Er malte in Fresko und in Oel, und behandelte fast alle Gattungen. Er war der berühmteste Maler seiner Zeit: hätte er in den Zeiten gelebt, wo ein reinerer Geschmack herrschte, so kann man glauben, daß er mit seinen natürlichen Anlagen einen noch verdienteren Ruhm würde erlangt haben. Er hatte Fruchtbarkeit, Ueberfluß, und Grazie: auch mangelte es ihm nicht an Korrektheit; aber wenn er

im

im Allgemeinen den Giordano in einigen Partieen übertrift, wenn er sich selbst zuweilen in gewisser Rücksicht über den Cortona erhaben zeigt; so hat er doch einen nicht so leichten Pinsel, und eine minder angenehme Manier.

Nach Hrn. Cochin können seine Gemälde in der Sakristei St. Pauls zu Neapel als Meisterstücke betrachtet werden. Man fühlt hier überall das Studium, welches er mit den angenehmsten Meistern Italiens unternommen hatte. Die Figuren davon sind korrekter gezeichnet, als die des Pietro de Cortona, die Bekleidungen sind von einer natürlichern Ausführung, die Farbe hat mehr Lebhaftigkeit. Er hat in der Folge seine Farbe verdorben, und ist in einen bläulichten Ton gefallen. Er kann unter den Meistern begriffen werden, welche das aufgenommen haben, was man schöne Maschinen nennt; es ist überflüßig anzuführen, daß diese schönen Maschinen keine wirklichen Schönheiten der Kunst voraussetzen.

Er ward von den meisten Fürsten seiner Zeit angestellt, und starb erst im Jahre 1747, da er fast neunzig Jahr alt war. Seine Pinsel hat er nicht eher als mit Aufhörung seines Lebens verlassen.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. Jos. Goupy hat nach ihm den Zeuxis gestochen, wie er nach fünf verschiedenen Schönheiten eine Venus malt; und Wagner die Jungfrau, das Jesuskind, und den kleinen St. Johannes.

270) **Joseph Vivien** aus der Französischen Schule, war gebohren zu Lyon im Jahre 1657, und Schüler Lebruns. Er widmete sich dem Portrait, welches er zuweilen mit allegorischen Figuren begleitete, und man erkannte damals die Schule, in welcher er sich gebildet hatte. Er hat vorzüglich in Pastel gemalt, und sich in dieser Gattung einen sehr großen Ruf erworben, den er mit Recht behält, und der länger dauern wird, als seine Werke. Er verstand sich vortreflich auf die Aehnlichkeiten, und prägte seinen Köpfen einen Karacter von Leben auf, ein auszeichnendes Verdienst, welches auf dem Ausdrucke beruht. Seine Farbe ist fett und verschmolzen, seine Tusche stark, und seine Tinten von einer schönen Frischheit.

Er verfertigte auf Befehl des Kurfürsten von Kölln ein großes Stück, welches die lange Zeit durch den Krieg getrennte Vereinigung des Hauses dieses Prinzen mit dem Hause Baiern darstellte; er wollte, seines hohen Alters ohngeachtet, dieß Gemälde selbst überreichen, und starb in dem kurfürstlichen Pallaste, im Jahre 1735, in einem Alter von acht und siebzig Jahren.

Der König besitzt von diesem Maler die Familie des Dauphins, Sohns Ludwig XIV. im Großen, das Portrait des Herzogs von Berry als Brustſtück, und das des Kurfürsten von Baiern.

G. Edelink hat nach ihm die Portraits der Lehrer der Sorbonne Hameau und Blampignon, und Vermeulen den König von Spanien Philipp V. gestochen.

271) **Franz Peter Verheyden** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Haag im Jahre 1657 war bis in sein vierzehntes Jahr Bildner, und zeichnete sich in dieser Kunst aus: damals erst vertauschte er seinen Meisel mit der Borste, er versuchte anfangs nach Sneyders und Hondekoeter Thiere zu kopiren, und säumte nicht, durch seine Fortschritte Erstaunen zu erregen. Man bewundert das Feuer, das er in seine grossen Jagdgemälde zu bringen wußte; er malte auch die Thiere mit Federn, und es fehlte ihm an nichts, um in diesem Fache zu dem höchsten Range zu gelangen, als mehr in der Laufbahn fortgeschritten zu seyn. Er starb im Jahre 1711, in seinem vier und funfzigsten Jahre.

272) **Jakob de Heus** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Utrecht im Jahre 1657, gieng zeitig nach Rom, und blieb lange Zeit daselbst. Er hatte zu seinem Fache die Landschaft gewählt, zeichnete anhaltend nach der Natur, und ward einer der besten Zeichner auf der Akademie. Seine Werke fanden bei den Italiänern so großen Beifall, daß er fortfuhr, fast ganz allein für sie zu arbeiten, selbst nach seiner Rückkunft in sein Vaterland. Er starb an den Folgen eines Falles, im Jahre 1701, in einem Alter von vier und vierzig Jahren. Seine Landschaft, welche oft Gegenden von Italien dar-

darstellt, ist wahr, von einer schönen Farbe, und von einem leichten Pinsel; die Thiere und die Figuren darauf sind mit Geist gezeichnet und gemalt.

273) Sebastian Ricci aus der Venezianischen Schule, gebohren zu Belluno im Jahre 1659, war der Schüler eines mittelmäßigen Malers; allein in seinem zwanzigsten Jahre eilte er bessern Unterricht aus den Meisterstücken zu schöpfen, welche zu Rom, zu Florenz, zu Bologna, und zu Meiland aufgestellt waren. Sein ausgebreiteter Ruhm zog ihm einen Ruf zu von dem Römischen König nach Wien, von dem Herzog von Toscana nach Florenz, und endlich von der Königin von England nach London. Er reisete durch Frankreich, blieb hier einige Zeit, und ward in die königliche Akademie aufgenommen. Er gab zu seinem Aufnehmungsstücke eine Allegorie zur Ehre Frankreichs.

Er malte gut, hatte eine korrekte Zeichnung, und einen guten Geschmack in der Bekleidung, und gab den Köpfen einen guten Karakter: er hatte eine muntere, silberartige, angenehme Farbe, und eine schöne Harmonie. Auf eine vorzüglich angenehme Art behandelte er die Theile, welche nur von dem Wiederscheine erhellt waren, und gab seinen Gemälden eine verführerische Wirkung. Seine Wärme kam dem Feuer des Enthusiasmus nahe. Man kann sagen, daß er im Allgemeinen die Kunst wohl verstand, große Zusammensetzungen recht ins Licht zu stellen, ob man gleich zuweilen an ihm tadeln könnte, daß er diese Kunst zu sehr vernachläßigt, und seine Figuren zu sehr zerstreut habe. Er war nicht immer frei von Manierirung, selbst in der Farbe, und ob schon seine bessern Werke der Bewunderung würdig sind, so könnte es doch gefährlich seyn, sich ihn zur Nachahmung zu nehmen. Da er lange gelebt hat, so darf man sich nicht wundern, Gemälde von ihm zu finden, die weichlich, von wenig Wirkung, und schwach bekleidet sind. Er starb zu Venedig im Jahre 1734, beinahe fünf und siebzig Jahre alt.

Zucchi hat nach diesem Maler den Propheten Nathan gestochen, wie er dem David die Strafe seiner Sünde ankündigt;

digt; Wagner den St. Dominikus wie er die Bücher der Albigenser verbrennt; P. Monaco die Anbetung der Hirten.

Marc Ricci, Neffe Sebastians, gebohren zu Belluno im Jahre 1679, gestorben zu Venedig im Jahre 1726, hat sich durch Landschaften ausgezeichnet, und selbst mehrere davon mit der Radiernadel gestochen. Fr. Bartolozzi hat nach diesem Maler eine Landschaft gestochen, welche Feldarbeiten vorstellt, und eine andre, welche Hirten, und einen Einsiedler darstellt, der an dem Fuße eines Baumes sich mit Lesen beschäftigt.

274) Hadrian Vander Werf aus der Holländischen Schule, gebohren zu Kralinguer-Ambacht bei Rotterdam im Jahre 1659, kündigte zeitig seine Neigung zu der Malerei an, und ward anfangs bei einem Portraitmaler, und in der Folge bei Vander Neer angestellt. Kaum war er in diese Schule gekommen, so setzte er seinen neuen Meister durch eine täuschende Kopie nach dem Mieris in Erstaunen. Dieses erstere Meisterstück des Schülers zeigte sattsam, zu welcher Gattung er sich applizirte. In seinem siebzehnten Jahre verließ er die Schule, und erwarb sich einen großen Ruf in den Portraits im Kleinen. Bei einem allgemeinen Beifalle fühlte er allein, daß ihm noch Studien fehlten; er schöpfte neue Kenntnisse, und richtigere und ausgebreitetere Ideen über seine Kunst aus den Portefeuillen der Liebhaber, aus denen er das Verdienst der großen Italiänischen Maler kennen lernte. Der Kurfürst von der Pfalz kam nach Holland, um einige Zeit daselbst zuzubringen, lernte den Vander Werf kennen, und ertheilte ihm einen Gehalt von 4000 Gulden, um sechs Monate von seiner Zeit zu erhalten; sieben Jahre nachher erhöhete er diesen Gehalt auf 6000 Gulden, um den Künstler zu vermögen, ihm neun Monate von seiner Arbeit zu bewilligen, auch erhub er ihn in den Adelstand, und machte ihn zum Ritter. Die vortheilhafte Behandlung, die er dem Künstler wiederfahren ließ, ward noch durch reiche Geschenke vermehrt.

Nie hat ein Maler seine Arbeiten theurer bezahlen sehen. In einer Auction ward noch bei seinen Lebzeiten ein kleines Gemälde

mälde von ihm, welches den Loth und seine Töchter vorstellte, auf eine Summe von 4200 Gulden getrieben. Er bekam 5000 vom Herzog von Orleans für ein Urtheil des Paris.

Es ist die große Pracht, die außerordentliche Vollendung, der Glanz seiner Werke, weshalb sie auf einen so hohen Preis steigen, und man muß gestehen, daß eben diese Eigenschaften der größte Fehler daran sind. Der bei dem gemeinen Haufen unter den Liebhabern so beliebte Glanz stört die Wahrheit; die außerordentliche Vollendung vernichtet den Geist und den Geschmack, und schließt den Reiz der Leichtigkeit aus. Dieß ist es, was Hr. Descamps in seinem Urtheil über die Werke des Vander Werf anerkennt. „Er ist es, sagt er, „welcher die kostbarste Vollendung am weitesten getrieben „hat. Er hat die Geschichte, und Sujets aus dem Privatleben gemalt, auch viel Portraits, und zuweilen im Großen; „aber er beseelte das Große nicht. Man hat Sujets von ihm „in einem guten Geschmack in der Zeichnung; aber immer oh„ne Feinheit und zuweilen kalt. Seine Farbe ist in vielen sei„ner vollendeten Werke kalt, und verräth ein wenig das El„fenbein. Er kannte das Untere der Oberhaut nicht genug, „um die Bewegungen der Muskeln sicher darzustellen. Er ver„hüllte alles zu gleich, und die Länge der Arbeit machte, daß er „seine gewöhnliche Lebhaftigkeit verlohr; ein Fehler, der nicht „in allen seinen Gemälden ist. Seine Bekleidungen sind mei„stentheils weit, und gut gefaltet, auch fehlt es seinen Werken „nicht an Harmonie, selbst nicht an Farbe, das Nackte aus„genommen. Wäre er geschickter in der Zeichnung gewesen, „so würde er der erste Maler seiner Zeit und seines Landes ge„wesen seyn."

Er verstand auch die Baukunst, und hat für seine Freunde mehrere Façaden von Häusern zusammengesetzt. Die Börse zu Rotterdam ist nach seinen Zeichnungen aufgerichtet worden, man hat aber nach seinem Tode bei Aufbauung des Gebäudes mehrere Veränderungen damit vorgenommen, die eben so viele Fehler enthielten. Er starb im Jahre 1722, in einem Alter von drei und sechzig Jahren.

Man sieht von ihm im Palais Royal außer dem Urtheile des Paris, eine Fischhändlerin und einen Eyerverkäufer.

Man hat nach Vander Werf einen Hauptkupferstich von N. Delaunay, und Loth mit seinen Töchtern von eben diesem Kupferstecher. Porporati hat nach diesem Maler Adam und Eva gestochen, wie sie den Leichnam Abels finden, und Massard eine Zusammenkunft von drei jungen Mädchen.

Peter Vander Werf, Bruder Hadrians, gebohren im Jahre 1665, hat sehr gesuchte und theuer bezahlte Werke verfertigt, ob sie gleich geringer sind als die Werke seines Bruders. Er behandelte die nehmliche Gattung, und oft sind seine Gemälde vom Hadrian durchgesehen und vollendet worden. Dieß sind die schätzbarsten. Er ist sehr oft in der Portraitmalerei angestellt worden, und er war in diesem Fache glücklich. Er starb im Jahre 1718, in einem Alter von drei und funfzig Jahren.

275) Verendael aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen gegen das Jahr 1659, lebte so zu sagen mitten unter den Blumen, und hat sich mit Recht durch die Kunst sie darzustellen berühmt gemacht. Einzig beschäftigt mit seinen Arbeiten floh er alle Gesellschaft. Man kannte, man suchte seine Werke; aber man kannte den Verfasser nicht. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

276) Arnold Hubracken aus der Holländischen Schule, gebohren zu Dort im Jahre 1660, malte die Geschichte und das Portrait mit gutem Erfolge. Er war ein hinlänglich guter Zeichner, setzte mit Geist zusammen, hatte wenig Wahrheit in seiner Farbe, bekleidete mit Adel, verhüllte aber seine Figuren in zu viel Stoff, beobachtete das Kostume gut, und meublirte seine Gründe mit Reichthum. Er liebte die Wissenschaften, und war einer von den guten Dichtern seiner Zeit; aber er ist weniger durch seine Verse, als durch seine Lebensbeschreibungen der Maler in den Niederlanden bekannt. Er starb im Jahre 1719 in seinem neun und funfzigsten Jahre.

Jakob

Jakob Hubracken, sein Sohn, hatte ein sehr seltnes Talent in der Kupferstecherkunst des Portraits.

277) Johann Brandenberg gebohren zu Zürch in der Schweiz im Jahre 1660, machte, nachdem er die Natur studiert hatte, die Reise nach Rom, wo er sich vorzüglich mit den Werken des Julius Romanus beschäftigte. Er soll Genie für die Geschichte gehabt haben, und seine Werke sollen die großen Meister verrathen, die er sich zu seinem Studio erwählt hatte; auch soll er hinlänglich korrekt in der Zeichnung, lebhaft in der Farbe gewesen seyn, und die Bataillen sehr gut gemalt haben. Er lebte in seinem Lande, erhielt seine Talente sehr schlecht bezahlt, und starb im Jahre 1729, in seinem neun und sechzigsten Jahre.

278) Nunzio Feraloli aus der Neapolitanischen Schule, war gebohren zu Nocera de' Pagani im Jahre 1661. Er war der Schüler des Lukas Giordano, und bearbeitete anfangs die Geschichte; überließ sich aber in der Folge der Landschaft. Er ahmte den Poussin, Albano, Paul Bril, Salvator Rosa und Lorrain nach, behielt aber dabei immer eine ihm eigne Tusche, und verbreitete über seine Werke die Anmuth einer leuchtenden Farbe. Seine Figuren sind geistreich, er verdoppelte das Interessante seiner Landschaften, indem er Sujets aus der Fabel und Geschichte in sie einführte, und die verschiedenen Gattungen von Bäumen gut angab. Man weiß, daß er in einem sehr hohen Alter gestorben ist.

279) Franz Desportes aus der französischen Schule, gebohren in dem Dorfe Champigneul in Champagne im Jahre 1661, war der Sohn eines Ackermanns. Er hatte gegen sein dreizehntes Jahr eine langwierige Krankheit, und damals war es, wo er seine Anlagen zu der Malerei ankündigte, indem er sich in seinem Bette mit der Kopie eines Kupferstiches unterhielt. Er erhielt in der Folge einigen Unterricht von einem Flandrer, einem Thiermaler, und wollte keinen andern Meister haben, als die Natur. Er legte sich aufs Zeichnen nach dem Modell, und nach der Antike. Desportes war keiner von jenen Thiermalern, welche nichts als das Fach kennen, dem

sie

sie sich widmen, und genöthigt sind, sich fremder Hände zu bedienen, sobald sie Figuren auf ihren Gemälden darstellen wollen. Er begnügte sich nicht damit, den Hasen darzustellen, er malte auch den Jäger, und diese Figuren bestanden aus sehr ähnlichen und sehr natürlich zusammengesetzten Portraits. Auf seinem Gemälde zur Aufnahme in die königliche Akademie hat er sich selbst als Jäger, mit Hunden und Hasen gemalt. Er wußte auch Basreliefs auf seine Zusammensetzungen zu bringen. Er verfertigte in Polen das Portrait vom König Johann Sobieski, von der Königin, und von einer grossen Menge von Hofkavalieren. Er malte auch Blumen, Früchte, Küchengewächse, und Insekten; er brachte auf seinen Gemälden reiche Vasen an, und verstand sich gut auf den Schmuck und die Dekoration. Er hat für die meisten Höfe in Europa gearbeitet.

Sein Karakter war liebenswürdig und sanft; aber er besaß eine edle Kühnheit gegen die, welche ihre Anmaßungen bei ihm geltend machen wollten. Ein durch Glück emporgekommener und mit einer großen Charge bekleideter Mann wagte es einst, ihn mit einer übermüthigen Hoheit zu behandeln. „Es kömmt blos auf mich an, mein Herr, erwiederte er ihm, „das zu seyn, was Sie sind; Sie aber werden nie das seyn „können, was ich bin."

Man nennt ihn den Sneyders Frankreichs. Er steht vielleicht dem Sneyders in Rücksicht auf die Stärke der Farbe, und die Kühnheit der Tusche nach; aber er hatte einen grössern Umfang des Talentes, und, fähig in mehrern Gattungen zu arbeiten, war er in keiner mittelmäßig. Alles was er machte verband mit dem Karakter der Natur Schönheit in der Farbe und in der Ausführung. Er starb zu Paris im Jahre 1743, in seinem zwei und achtzigsten Jahre.

Sein Aufnahmegemälde ist von Joullain gestochen worden, eben so wie ein von den Hunden gejagter Wolf. Man sieht Werke von ihm in den meisten königlichen Gebäuden, und in einer grossen Anzahl von Häusern in Paris.

280) Noel

280) **Noel Coypel** aus der Französischen Schule, war gebohren zu Paris im Jahre 1628. Er ward zu Orleans der Anführung eines Malers Poncet, Schülers von Vouet übergeben, eines geschmacklosen Alten, der ihn mehr mit Details zu seinem Hause als mit der Kunst, beschäftigte. Coypel verließ ihn in seinem vierzehnten Jahre, kam nach Paris, ward einige Zeit von einem Maler Guillerier genannt, und in der Folge von Charles Errard angestellt, und mit Malereien im Louvre überhäuft. Er bekam von da an den stärksten Sold, welcher den untern Malern bewilligt wird.

Außer den Beschäftigungen, zu denen ihn die Noth zwang, gewann er noch Zeit zum Studiren; er säumte nicht, sich bekannt zu machen, und ward von dem Könige angestellt, und in die königliche Akademie aufgenommen. Er gab hier zum Aufnahmestück das Gemälde, welches den Mord Abels vorstellt, und verfertigte zu der nehmlichen Zeit für Unsrer Frauen den St. Jakob Major, wie er bei seinem Hingange zum Märtyrertode einen Heiden bekehrt. Von der Zeit an ward er als einer der beßten Maler Frankreichs angesehen, und mit beträchtlichen Werken überhäuft. Er sahe Rom erst in seinem vier und vierzigsten Jahre, als er zum Direktor der Französischen Akademie in dieser Stadt ernennt ward. Während seines Aufenthaltes in Rom malte er die vier kleinen Gemälde, welche für das königliche Kabinet zu Versailles bestimmt waren, und die den Solon, Trajan, Alexander Severus, und Ptolemäus Philadelphus vorstellen; Werke, welchen die Hauptstadt der Künste frolockenden Beifall zollte, als sie öffentlich auf dem Pantheon ausgestellt wurden; Werke, welche den Ruhm des Verfassers sichern, und die ihn allein über seine Söhne erheben, obgleich schon die Umstände dem Aeltern einen glänzendern Ruf verschaft haben. Diese Gemälde beweisen, daß der Verfasser das Große kannte und liebte; aber ob er ein inniges Gefühl davon hatte, dieß beweisen sie vielleicht noch nicht. Man bewundert daran einen Werth, welcher mehr an den Werth Poussins und le Sueurs grenzt; aber man glaubt zu fühlen, daß dieser Werth ein Produkt der Nachahmung sei,

und daß der Verfasser diese Gemälde nicht gemacht hätte, wenn er nicht den Sueur und Poussin zum Vorgänger gehabt hätte. Wären diese Stücke von diesen beiden Malern unternommen worden, so würden sie sich vielleicht nicht erlaubt haben, ihren aus der Baukunst geschöpften Grundirungen so viel Geltung zu geben: sie würden geglaubt haben dem Sujet durch diese Nebenstücke zu schaden. Diese Bemerkungen verhindern indeß nicht, daß der Verfasser unter unsre geschickten Künstler gerechnet werde. Man sieht auf dem Schlosse der Tuillerien eine große Anzahl von Plafonds von seiner Hand gemalt; er war acht und siebzig Jahr alt, als er bei den Invaliden das Gewölbe am Hauptaltar in einer großen Manier malte. Er starb im Jahre 1707 in einem Alter von neun und siebzig Jahren.

Außer den Werken, von denen wir geredet haben, sieht man von ihm in der Kapelle der Karthäuser die Samaritanerin; in der Kirche der Verkündigung aber eine Magdalena zu den Füßen eines Kruzifixes.

Seine vier in Rom gemalten und dem König überschickten Gemälde sind von Duchange und den beiden Brüdern Dupuis gestochen worden.

Antonius Coypel, Sohn Noels, gebohren zu Paris im Jahre 1661, war der Schüler seines Vaters, der ihn mit sich nach Rom führte; aber weder der Anblick der Meisterstücke Roms, noch das Beispiel seines Vaters konnten ihm das Gefühl der wahren Größe einflößen, welches sich nur mit der Simplizität verträgt. Er machte zu Rom Freundschaft mit le Bernin, er fand Vergnügen an seiner Manier, er hörte seine Rathschläge an; das ließ auf der einen Seite das verlieren, was er auf der andern durch die Studien hätte gewinnen können, welche er nach Raphael und den Carracci unternahm. Er behielt immer einen affectirten Geschmack, den ihm le Bernin einflößte; es blieb ihm nichts von wahren Schönheiten übrig, mit welchen ihn die Carracci und Raphael hätten bekannt machen können. Uebrigens kam er in seinem achtzehnten Jahre nach Paris zurück; das heißt, er gieng aus Rom in einem

Alter,

Alter, wo es grossen Nutzen für ihn würde gehabt haben, wenn er erst angekommen wäre. Er war nicht älter als neunzehn Jahr, als er für Unsrer Frauen das Gemälde verfertigte, welches die Verkündigung der Jungfrau darstellt. In seinem zwanzigsten Jahre ward er zum ersten Maler von Monsieur, dem einzigen Bruder des Königs ernennt, und im Jahre 1715 ward er erster Maler des Königs.

Die Fehler eines mittelmäßigen Künstlers sind nicht ansteckend. Soll ein Künstler eine Schule verderben können, so muß er ein zur Täuschung fähiges Talent, und dabei einen fehlerhaften Geschmack besitzen. Coypel war über mehrere Künstler erhaben, von denen wir selbst mit einiger Achtung geredet haben; und er ist deshalb der Französischen Schule sehr schädlich gewesen, zumal da er mit seinen Fehlern sehr verführerische Eigenschaften besaß, um sich als den ersten Maler seiner Zeit geltend zu machen, und weil vorzüglich seine Fehler genau die waren, welche die Augen des gemeinen Volkes blenden. Weil er auf eine theatralische Art das zu schmücken wußte, was man eine große Maschine nennt, und weil er auf seine Gemälde die Züge eines schönen Geistes verbreitete, so glaubte man, daß er das wahre Dichterische der Kunst besäße; weil er seinen Frauenzimmern rein französische Physionomieen gab, so glaubte man, daß er sie schön darstelle: weil er ihnen Minauderieen beilegte, so glaubte man, daß er ihnen Grazie gebe: und in der That er gab ihnen auch alle die, welche sie von Tanzmeistern erhalten konnten, und folglich alle die, welche die Natur verwirft. Er zog den Schauspieler Baron über die Attituden zu Rathe, welche er seinen Figuren geben sollte, und travestirte die Heroen des Alterthums in Heroen des Theaters. Er nahm alles das affectirte Wesen an, welches damals Mode war, und suchte es durch seinen Pinsel zu verewigen, und er gefiel am Hofe, weil der Hof sich in seinen Werken erkannte, und mit Vergnügen sahe, daß die Kunst ein Beispiel an ihn nahm, um sich von der Natur zu entfernen. Mit alle dem verband er ein fächerartiges Kolorit, welches Leute von Welt eine schöne Farbe nannten.

Das

Das beträchtlichste unter seinen Werken, das, auf welchem er seine Talente am meisten zu enthüllen gesucht, und auf dem er vielleicht am beßten alle seine Fehler aufgedeckt hat, war die neue Galerie im Palais Royal, welche jetzt zerstört worden ist, und auf der er vierzehn Sujets aus der Aeneide vorgestellt hatte. Wegen des französischen Airs, und wegen der Manieren des alten Hofes, die er über diese Stücke verbreitet hatte, konnte man sagen, daß er eine travestirte Aeneide gemacht habe.

Man sieht zu Paris eine große Anzahl von seinen Werken; unter andern zwo Gemälde zu Unsrer Frauen, die Verkündigung, von der wir geredet haben, und den Heiland in dem Tempel mit den Lehrern; drei Gemälde in der Kirche der Verkündigung, welche die Heimsuchung, die Empfängniß, und die Reinigung vorstellen; eins auf der Akademie der Wissenschaften, auf welchem Minerva das Portrait Ludwigs XIV. hält; vier auf der Akademie der schönen Wissenschaften, unter denen man einen manierirten Apollo, ohne Schönheit, ohne Adel, wahrnimmt, den man Apollo den Tänzer nennen könnte.

Wir müssen es aber wiederholen: dieser strengen Kritik ohngeachtet war Antoine Coypel kein mittelmäßiger Maler. Er war nicht mit Genie zu dem Großen gebohren; aber er hatte Geist, Fruchtbarkeit, Anmuth, eine hinlänglich korrekte Zeichnung, und eine ganz gute, obwohl etwas trockne Ausführung; wenn er bessere Studien unternommen, und sich nicht durch einen falschen Geschmack hätte verführen lassen, so würde er nicht nur unter den großen Meistern, sondern auch unter den sehr guten Malern einen ausgezeichneten Rang behaupten.

Sollte jemand das Urtheil, welches wir über Anton Coypel gefällt haben, für anstößig halten, so wollen wir, um unsern Fehler zu verbessern, das vom Dandré Bardon hier einschalten. „Eben so gut Dichter als Maler, sagt er, legte „er in seine Zusammensetzungen alle Anmuth des Geistes und „des Genies. Er enthüllte hier den Adel durch ein beseeltes „Kolorit, durch lebhafte, pathetische, und überraschende Aus„drücke,

„drücke, und vorzüglich durch die Grazie oder die Kühnheit, „die er seinen Kopfgestalten ausdrückte.“

Man kann unter diesen beiden Meinungen wählen. Freilich scheint die des Dandré Bardon, eines so schätzbaren Künstlers, den Sieg davon tragen zu müssen; aber es sei uns nur erlaubt zu fragen, ob die Feinheiten eines schönen Geistes Dichtkunst und Genie genennt werden, ob Minauderien starke Ausdrücke bilden, ob Affectation Grazie, Airs von Schauspielern Adel und Freimüthigkeit seyn könne? Wir wollen indessen nicht gesagt haben, daß das Urtheil des Dandré Bardon ganz falsch sei. Er hat den Coypel von den schönsten Seiten seiner bessern Werke betrachtet: wir haben auf seine Fehler Rücksicht genommen, weil sie das Auszeichnende seines Karakters zu bestimmen scheinen, und gefährlich seyn können.

Anton Coypel starb im Jahre 1722 in einem Alter von ein und sechzig Jahren.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. Man hat von ihm den Demokrit, den Bachus und die Ariadne, vollendet von G. Audran, ein Ecce homo, und eine Galathea, von Ch. Simoneau vollendet. N. Tardieu hat nach dem Coypel den Abschied Hektors, den Zorn des Achilles, die Venus in der Schmiede des Vulkans; Desplaces die Venus über dem Wasser, J. Audran die Athalia gestochen.

Noel Nicolas Coypel, Sohn Noels, aber aus der andern Ehe, und ein und dreißig Jahr jünger als sein Bruder Antonius, war gebohren zu Paris im Jahre 1692; er war der Schüler seines Vaters, den er in seinem funfzehnten Jahre das Unglück hatte zu verlieren. Das Schicksal erlaubte ihm nicht nach Rom zu gehen; er bildete sich nach den Antiken und den Werken großer Meister, welche zu Paris sind. Man kann von seinem Talente urtheilen, wenn man den Plafond sieht, welchen er in der Kapelle der Jungfrau in der Pfarrei zu St. Salvator gemalt, die beiden Gemälde, welche er für die geheimen Kapellen der Sorbonne verfertigt, und vorzüglich seinen St. Franziskus de Paule in der Sakristei der Minimer auf dem königlichen Platze. Sein Aufnahmestück in die Akademie

stellt

stellt den Raub der Amymone dar. Er starb zu Paris im Jahre 1735, in einem Alter von drei und vierzig Jahren, eben da er anfieng sich Ruhm zu erwerben.

Er hat selbst mehrere Stücke radiert. J. Danzel hat nach ihm eine römische Charité gestochen.

Charles Antoine Coypel, Sohn des Antoine, war gebohren zu Paris im Jahre 1694; er war Schüler und Nachahmer seines Vaters, stand aber sehr tief unter ihm. Das Glück erhöhete ihn zu der Stelle eines königlichen Premiermalers. Sein großer Fehler, den nichts zu ersetzen vermag, war der, ganz und gar keinen Karakter zu haben. Er zeichnete oft auf der Akademie, deren Chef er durch die Stelle des Direktors geworden war: eines Abends schlüpfte ein junger Zögling hinter ihn: „du hast ein schönes sammtnes Kleid, sagte er, „und du zeichnest eine Figur von Kameelhaaren," hierauf verlohr er sich unter der Menge. Charles Antoine vertauschte die Geschichte gegen die Bambochade, und fand sich noch unter dieser Gattung. Er starb im Jahre 1752 in seinem acht und funfzigsten Jahre.

281) Gregorius Brandmüller aus der teutschen Schule, gebohren zu Basel im Jahre 1661, machte Fortschritte in der Zeichnung, indem er Kupferstiche kopirte, rückte vor in der Malerei, indem er Unterricht bei einem sehr mittelmäßigen Maler nahm, und kam endlich nach Paris, wo er in die Schule Lebruns gieng. Er half bald darauf diesem Meister in den großen Werken, mit denen er überhäuft ward. Er hatte Wärme in der Zusammensetzung, Korrektheit in der Tusche, Richtigkeit im Ausdrucke, eine gute Farbe, und Tinten, die gut verschmolzen waren, ohne gequält zu seyn. Die Teutschen betrachten diesen Künstler als einen Maler vom ersten Range; er starb noch vor seinem dreißigsten Jahre im Jahre 1691.

282) Jean Andre aus der Französischen Schule, gebohren im Jahre 1662, trat in seinem siebzehnten Jahre als Frater in den Jakobinerorden. Er war schon weit genug in der Kunst gekommen, um Talente zu zeigen, die gebildet zu wer-

werden verdienten: seine Obern hatten so viel Verstand, dieß zu erkennen, und schickten ihn nach Rom, wo er einige Verbindung mit Carl Maratti hatte. Bei seiner Rückkunft nach Paris gerieth er mit la Fosse und Jouvenet in Bekanntschaft. Er hat mit seinen Werken eine große Anzahl von Gebäuden seines Ordens dekorirt, vorzüglich das in der Rüe dû Bacq zu Paris, in welchem er sich aufhielt. Seine Manier gleicht der des Jouvenet mehr als irgend eines andern Meisters. Da er zu einem sehr hohen Alter gelangte, so hat er schwache Werke hinterlassen; schlechte aber hat er nie verfertigt. Er starb zu Paris im Jahre 1753, in einem Alter von ein und neunzig Jahren. Ich habe ihn in meiner Jugend gekannt, und habe ihn fast bis auf die letzten Augenblicke seines Lebens malen gesehen.

Desplaces hat nach diesem Maler den Pabst Pius V. gestochen, wie er durch seine Gebete den Sieg von Lepante erhält; und Peter Drevet, der Sohn, den Heiland mitten unter den Lehrern.

283) **Hyacinthus Rigaud** aus der Französischen Schule, gebohren zu Perpignan im Jahre 1659, erhielt zu Montpellier den Unterricht eines Malers mit Namen Rano, Nachahmers von Van Dyck. Er kam in der Folge nach Paris, widmete seine Studien der Geschichtsgattung, und trug den ersten Preis davon. Die Qualität eines Geschichtsmalers war es, in welcher er in die königliche Akademie aufgenommen ward; er gab indessen zum Aufnahmestück blos das Portrait des Bildner Desjardins; aber dieß Portrait ist historisch, und er zeigte zu der nehmlichen Zeit eine Kreuzigung vor, die noch nicht vollendet war. Wahrscheinlicherweise geschah es aus Erkenntlichkeit gegen die Akademie, daß er ihr in der Folge das Gemälde schenkte, welches den St. Andreas vorstellt. Er hat zwar noch einige andre historische Gemälde verfertigt, aber es ist doch die Schönheit seiner Portraits, worauf sich sein Ruf, und zwar mit allem Rechte gründet. Wenn man ihn beschuldigen kann, daß er ein wenig zu sehr gesucht habe, Reichthum über seine Nebenstücke zu verbreiten, so gefiel doch dieser glän-

zende

zende Fehler denen, die seinen Pinsel anstellten, und enthüllte sein Talent, alle Gattungen zu behandeln. Es ist zu beklagen, daß er zu einer Zeit gearbeitet hat, wo die lächerliche Mode der großen Peruquen herrschte: man freut sich, wenn man auf Portraits von ihm stößt, wo er nicht genöthigt gewesen ist, diese bizarre Verstellung darzustellen. Er starb zu Paris im Jahre 1745, in einem Alter von vier und achtzig Jahren.

Unter der großen Anzahl von Portraits, welche nach diesem Maler gestochen sind, wollen wir uns begnügen, das vom Bossuet und Bernard Picard von Drevet, das von Desjardins von Edelink, und das von Mignard von Smith anzuführen.

284) **Robert Van Oudenaerde** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Gent im Jahre 1663, nahm Unterricht bei mehrern Malern seines Landes, gieng dann in die Schule des Carl Maratti zu Rom; und stach die vorzüglichsten Werke dieses Meisters unter seinen Augen. Er malte die Geschichte und das Portrait, und ward für einen der besten lateinischen Dichter seiner Zeit gehalten. Er blieb funfzehn Jahre zu Rom, immer mit Beschäftigungen überhäuft, und kehrte endlich in seine Geburtsstadt zurück, wo man die größte Anzahl von seinen Werken findet, und wo er im Jahre 1743, in seinem achtzigsten Jahre starb.

285) **Johann Anton Vander Leepe** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Brügge im Jahre 1664, hatte nie einen anderweitigen Unterricht in der Malerei, als den, welchen ihm in seiner Kindheit eine von jenen Flandrischen Klosterjungfern gab, welche man Beguinen nennt. Sie malte Sujets in Wassermalerei, die sie dann in gestickter Arbeit ausführte: er fand Vergnügen, sie arbeiten zu sehen, und es gelang ihm bald, ihr nachzuahmen. Er versuchte in der Folge in Oel zu malen, und säumte nicht, die Bewunderung der Künstler zu erregen. Studien, die er ganz nach der Natur auf dem Felde oder an dem Ufer des Meeres unternahm, vollendeten seine malerische Erziehung.

„Seine Landschaften, sagt Hr. Descamps, sind in der „Manier Abraham Genoels, und zuweilen wie die des Pous„sin zusammengesetzt. Er malte mit einer außerordentlichen „Leichtigkeit. Seine Tusche ist sehr frei, seine Bäume gut be„laubt, seine Farbe sehr gut, nur ein wenig gräulicht, und „so, wie sie sich zu Stürmen und Ungewittern schickt: auch „schätzt man seine Seeküsten mehr als seine Landschaften." Er bekleidete verschiedene Magistratsämter, bildete die Kunst ohne Interesse, und mit so viel Fleiß, als ob sein Unterhalt davon abgehangen hätte. Er starb gegen das Jahr 1720.

286) Rachel Ruisch aus der Holländischen Schule, Tochter des durch seine bewundernswürdigen anatomischen Präparate so berühmten Arztes Ruisch, und Gattin des Juriaen Pool, eines guten Portraitmalers. Allein und ohne Meister machte sie in der Zeichenkunst Fortschritte, indem sie nach Gemälden oder Kupferstichen die Gegenstände, welche sie interessirten, mit dem Bleistift abriß; in der Folge erhielt sie Unterricht vom Van Aelts, Maler von Früchten und Blumen. Sie übertraf ihren Meister, und schien selbst die Natur zu übertreffen durch den Geschmack und die Kenntniß, mit welcher sie die Blumen und Früchte wählte, und anordnete, und durch ihre Art sie in Kontrast zu bringen. Sie begleitete sie mit Insekten, deren Wahrheit fähig war, Täuschung hervorzubringen. Ihre Werke sind selbst in Holland rar, weil die Verfasserin sie dem Kurfürsten von der Pfalz widmete. Sie starb im Jahre 1750, in ihrem sieben und achtzigsten Jahre.

287) Joseph Maria Crespi, genannt l'Espagnol, aus der Lombardischen Schule, war gebohren zu Bologna im Jahre 1665, hatte mehrere Meister, und bildete sich vorzüglich durch das Studium der berühmten Maler aus der Venezianischen Schule, des Barroccio und Rubens. Von solchen Mustern geleitet mußte er ein Kolorist werden. Um die Wirkung seiner Gemälde piquanter zu machen, bemühte er sich, seine Gründe dunkel zu lassen, und über die Figuren der Vordergründe große Lichter zu verbreiten, indem er bald die Klarheit der Sonne, bald den Schein einer angezündeten Fackel

dazu entlehnte. Er machte einen großen Gebrauch von der schwarzen Kunst. Er fand Vergnügen daran, Nächte, und vom Sturm empörte Meere darzustellen. Seine Gemälde, auf denen er das Genie durch Bizarrerie ersetzen zu können geglaubt hat, sind mit einer großen Sorgfalt vollendet. Er hat eine große Anzahl verfertigt, welche Caricaturen, und lächerliche Sujets darstellen. Er starb blind zu Bologna im Jahre 1747, in einem Alter von zwei und achtzig Jahren.

Daniel Crespi. In welchen Zeitpunkt oder in welche Schule dieser Künstler zu setzen sei, weiß ich nicht; er ist bekannter unter den Namen Cerano. Hr. Cochin legt ihm einen schönen Pinsel, ein leichtes Wesen, eine liebenswürdige und muntre Farbe, sehr angenehme obschon ein wenig manierirte Töne, eine kühne, und geschmackvolle, obschon eben nicht sehr korrekte Zeichnung, und eine vielleicht übermäßige Wärme der Einbildungskraft bei.

288) Cornelius du Sart aus der Holländischen Schule, gebohren zu Harlem im Jahre 1665, und Schüler des Van Ostade, ist niedriger als sein Meister, was die malerische Ausführung anbelangt, aber edler in seinen Zusammensetzungen, geistreicher in seinen Aufnahmen. Er hat vorzüglich Laboratorien von Chymisten, flandrische Feste und Trinkstuben dargestellt; auch hat er Blumen gemalt, und schätzbare Zeichnungen mit Tusche, Bleistift und à l'aquarelle gemacht. Er starb plötzlich im Jahre 1704, in seinem neun und dreißigsten Jahre.

Er hat selbst mit der Radiernadel gestochen. Wollett hat zwo Landschaften nach diesem Maler gestochen.

289) Benedetto Lutti aus der florentinischen Schule, gebohren zu Florenz im Jahre 1666, ist vielleicht der einzige Maler dieser Schule, der mehr nach Farbe als nach Zeichnung gestrebt hat. Man setzt noch hinzu, er habe die guten Französischen Maler geschätzt, und dieß ist ein Verdienst, welches man unter den florentinischen Künstlern selten findet. Er war nicht immer korrekt in den Formen, hatte schöne Partieen der Farbe, verstand sich auf schöne Köpfe, und schmückte seine

Zusam-

Zusammensetzungen gut. Gegen sein vier und zwanzigstes Jahr kam er nach Rom, und starb daselbst im Jahre 1724, in einem Alter von acht und funfzig Jahren. Unter seine Schüler zählt man den Johann Baptista und Carl Vanloo.

Beauvais hat nach diesem Maler eine reuige Magdalena auf der Galerie zu Dreßden in Kupfer gestochen; Fr. Bartolozzi die Atalante und den Hippomeneus, und den Narcissus.

290) **Georg Philipp Rugendas** aus der teutschen Schule, gebohren zu Augsburg im Jahre 1666, bestimmte sich zeitig zu der Bataillengattung: Gemälde vom Bourguignon und Kupferstiche vom Tempeste verstärkten diese Neigung in ihm, und unterstützten seine ersten Schritte in der Laufbahn. Er befestigte sich darinnen durch die unermüdeten Studien, die er zu Venedig und zu Rom unternahm; und beendigte seine Vervollkommnung durch den Anblick der Belagerung, des Bombardements, der Einnahme und der Plünderung von Augsburg. Während daß die ganze Stadt in Furcht, Unruhe, und Verzweiflung versunken war, während daß er selbst durch diesen schrecklichen Vorfall zu Grunde gerichtet ward, setzte er sich den größten Gefahren aus, um mit einem lehrbegierigen Auge die Wirkungen des Feuers der Kanonen und Musketen, die Attaken der Infanterie und Kavalerie, die Schrecken des Sturms und der Niedermetzlung zu betrachten. Sein Genie war zugleich überströmend und ernst, und seine Zeichnung korrekt; seine schönen Werke verrathen das Studium der Natur. Er hat drei Manieren in verschiedenen Altern seines Lebens gehabt. Bei der ersten strebte er wenig nach Korrektheit; er beschäftigte sich mit der Farbe und der Tusche. Bei der zwoten hat er die Farbe vernachläßigt, und sich vorzüglich auf den korrekten Ausdruck der Wahrheit gelegt. Bei der dritten hat er die Farbe mit der Richtigkeit der Ausdrücke und der Lebhaftigkeit der Bewegungen zu vereinigen gewußt. Dieser Künstler, der einen ausgezeichneten Rang unter den Bataillenmalern behauptet, starb im Jahre 1742, in seinem sechs und sechzigsten Jahre.

Er hat eine große Anzahl seiner Zusammensetzungen mit der Radiernadel oder in schwarzer Kunst gestochen. Es gab sogar sehr lange Zeitpunkte seines Lebens, in denen er sich einzig mit der Kupferstecherkunst beschäftigte.

291) Joseph Gabriel Imbert aus der Französischen Schule, gebohren zu Marseille im Jahre 1666, war Schüler von Vander Meulen und Lebrun, behielt aber weder die Manier des einen noch des andern. Gegen sein vier und dreißigstes Jahr trat er als Frater in den St. Brunosorden, und nahm das Ordenskleid in dem Karthäuser Kloster von Villeneuve zu Avignon, wo er sein Leben zubrachte. Zuweilen wurden seine Talente von seinen Obern unterstützt, zuweilen gehemmt. Er hat für verschiedene Häuser seines Ordens gearbeitet, und vorzüglich für das, in welchem er lebte. Für sein Meisterstück hält man die Schädelstäte, ein Gemälde am Hochaltar in dem Karthäuserkloster zu Marseille. „Der Geschmack in der Zeichnung, sagt Dandré Bardon, der Ton „der Farbe, die Vermischungen des Pathetischen und Pittoresken, der Kontrast, und die Richtigkeit der Ausdrücke — „alles dieß ist hier mit Kenntniß angebracht. Das Werk ist „im Allgemeinen so interessant, daß man es nicht mit Aufmerksamkeit betrachten kann, ohne von den Gefühlen gerührt zu „werden, welche das Sujet einflößen muß.“ Seine Schüler sagen, er habe tiefdurchdachte Grundsätze über seine Kunst gehegt. Er starb im Jahre 1749, in seinem drei und achtzigsten Jahre.

292) Anton Balestra aus der Venezianischen Schule, war gebohren zu Verona im Jahre 1666. Er begnügte sich nicht, die großen Koloristen seiner Nation zu studieren, er gieng nach Rom, um sich unter die Leitung des Carl Maratti zu begeben, und reisete sodann nach Neapel, um hier die eignen Schönheiten der Maler dieses Reiches zu beobachten. Er bildete sich einen guten Karakter in der Zeichnung, einen grossen und weiten Styl, und eine schöne Manier zusammenzusetzen. Er hatte Grazie, Wirkung, Harmonie, und man sieht

sehr

sehr schöne Köpfe auf seinen Gemälden. Er starb zu Verona im Jahre 1740, in einem Alter von vier und siebzig Jahren.

293) Anton Rivalz aus der Französischen Schule, gebohren zu Toulouse im Jahre 1667, erhielt von seinem Vater, der auch Maler war, den ersten Unterricht in seiner Kunst, kam dann nach Paris, um an den Uebungen der Akademie Theil zu nehmen, gieng hierauf um sich zu vervollkommnen, nach Rom, und kam endlich in seine Geburtsstadt zurück, wo er immer geblieben ist. Da er weit von der Hauptstadt entfernt lebte und arbeitete, so darf man sich nicht wundern, daß sein Ruf seinen Talenten nicht entspricht. Er hatte Korrektheit in der Zeichnung, Stärke in der Farbe, eine geniereiche und durchdachte Zusammensetzung, Grazie und Gefühl. Er hatte seinen Geschmack nach den größten Meistern von Rom gebildet, und man vergleicht den Karakter seines Talents mit dem des Poussin. Er starb im Jahre 1735, in seinem acht und sechzigsten Jahre.

Werke von ihm sieht man fast nirgends als zu Toulouse. Er hat selbst die Wahrheit, wie sie die den Wissenschaften und Künsten feindseligen Laster vertreibt, mit der Radiernadel gestochen.

294) Johann Kupetski, gebohren zu Porsina, an der Grenze von Ungarn im Jahre 1667, war der Sohn eines armen Leinwebers. Er flüchtete aus dem väterlichen Hause, und hatte das Glück, einen Gönner zu finden, der ihn einem Maler zur Leitung übergab; er ward bald selbst ein sehr guter Maler. Er hat das Portrait und Figuren aus seiner Fantasie mit einer großen Wahrheit, aber ohne die mindeste Wahl gemalt. Er gleicht dem Rembrandt und Van Dyck. In Rücksicht auf die Farbe und die Kenntniß des Helldunkel soll ihn Niemand übertroffen haben. Er starb im Jahre 1740, in seinem drei und siebzigsten Jahre.

295) Nikolas Bertin aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1667, war der Schüler des Jouvenet und Bon Boullongne; aber die Natur hatte ihn nicht zu der Nachahmung seiner Meister bestimmt. Ob er gleich

große

große Gemälde verfertigt hat, z. B. die Taufe des Kämmerers der Königin von Candaces, zu St. Germain des Prés, und Gemälde von mittlerer Größe, wie z. B. sein Aufnahmestück in die königliche Akademie, welches den Herkules vorstellt, wie er den Prometheus befreit, so hat er doch vorzüglich in den kleinen Kabinetgemälden exzellirt. Er starb zu Paris im Jahre 1736, in seinem neun und sechzigsten Jahre.

296) **Kaspar Peter Verbruggen** aus der Flandrischen Schule, gebohren zu Antwerpen im Jahre 1668, malte Blumen mit einem leichten und ungezwungenen Pinsel, der keine Arbeit verräth, und behandelte diese kleine Gattung auf eine große Manier. Man muß sein Talent nicht nach seinen letztern Arbeiten beurtheilen; in diesen ist seine Leichtigkeit in Nachläßigkeit ausgeartet. Er starb zu Antwerpen im Jahre 1720, in einem Alter von zwei und funfzig Jahren.

297) **Johann Rudolf Huber** aus der teutschen Schule, gebohren zu Basel im Jahre 1668, wird der Tintoret Helvetiens genannt, ob er gleich fast nichts als Portraits gemacht hat. Er ist dem Venezianischen Maler durch seine außerordentliche Leichtigkeit gleichgekommen. Seine guten Arbeiten sind von einer lebhaften Farbe, und einer schönen Tusche. Er starb in seiner Geburtsstadt im Jahre 1748, in seinem achtzigsten Jahre.

298) **Dominiko Maria Viani** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Bologna im Jahre 1668, war der Schüler seines Vaters. Er hat nach der Manier des Cignani und des Guido gestrebt. Er hatte Grazie und Feinheit in der Zeichnung, eine gute Wirkung, eine liebenswürdige Art zu malen, eine weite Manier, und Größe im Karakter. Er hat ein vielumfassendes (vages) und leuchtendes Kolorit gesucht, und ist oft in das Abgeschmackte und Einförmige verfallen. Er starb im Jahre 1711, in seinem drei und vierzigsten Jahre.

299) **Friedrich Mucheron** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Embden im Jahre 1663, lernte seine Kunst in seinem Vaterlande, vervollkommnete sich zu Paris, wo seine Werke sehr gesucht wurden, und ließ sich endlich

in

in Amsterdam nieder. Er behauptet eben nicht den ersten Rang unter den Landschaftsmalern der Niederlande, aber er wird fortdauernd geschätzt. Das Laubwerk seiner Bäume ist von einer leichten Tusche, seine Fernen sind abwechselnd, und haben einen schönen Dunst, die Vordergründe seiner Gemälde sind lebhaft. Er starb zu Amsterdam im Jahre 1686, in einem Alter von drei und funfzig Jahren.

Isaak Mucheron sein Sohn und Schüler, gebohren im Jahre 1670, hat ihn noch übertroffen Er setzt durch die Abwechselung und Wahrheit seiner Landschaft in Erstaunen: seine Farbe ist die der Natur; Munterkeit ist hier mit Stärke und Harmonie verbunden. Er hatte Italien gesehen, und eine große Anzahl von Entwürfen in der Gegend von Rom gemacht. Er starb in seinem vier und siebzigsten Jahre im Jahre 1744.

Er hat nach sich selbst und nach dem Kaspar mit der Radiernadel gestochen.

300) Ludwig Galloche aus der Französischen Schule, gebohren im Jahre 1670, war der Schüler von Ludwig Boullongne, und vorzüglich von Italien. Er hatte eine tiefdurchdachte Theorie von der Kunst, die vielleicht der Praxis schadete. Man sieht von ihm zu Unsrer Frauen die Abreise des St. Paulus von Milet nach Jerusalem; in der königlichen Akademie den Herkules, wie er die Alzeste ihrem Gemal zurückgiebt: aber sein Meisterstück ist in der Sakristei der Petits Peres, und stellt die Ueberbringung der Reliquien vom St. Augustin dar. Er starb im Jahre 1761, in seinem ein und neunzigsten Jahre.

301) Paul Farinato aus der Venezianischen Schule, ist gebohren zu Verona, in welchem Jahre weiß man nicht: auch das Jahr seines Todes ist nicht bekannt. Er zeichnete in einem großen Karakter, aber mit viel Inkorrektheit, verstand sich auf schöne Köpfe, und coeffirte sie mit Geschmack, auch hatte er eine Manier von weitem Umfange: allein er war geneigt in eine schwarze und unwirksame Farbe zu fallen.

302) **Donato Creti** aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Cremona im Jahre 1671, hatte ein leichtes Genie, und ward für einen der beßten Maler seiner Zeit gehalten. Er bekleidete gut, ob er gleich seine Bekleidungen mit ein wenig Trockenheit malte; er war ein feiner Zeichner; aber seine Farbe war schwach, und man zieht seine einfarbigen Stücke seinen kolorirten Gemälden vor. Er starb im Jahre 1742, in einem Alter von ein und siebzig Jahren.

303) **Rosa Alba Carriera**, die man **Rosalba** nennt, aus der Venezianischen Schule, war gebohren zu Venedig im Jahre 1672, malte anfangs in Oel, widmete sich aber in der Folge der Miniatur- und vorzüglich der Pastelmalerei. Diese Gattungen sind es, in denen sie sich einen sehr großen Ruf in Rücksicht auf das Portrait und sehr angenehme und frischfarbige Köpfe der Fantasie erworben hat. Sie hat sich lange Zeit zu Paris aufgehalten, und zum Aufnahmestück in die königliche Akademie ein Pastell gegeben, welches eine Muse vorstellte.

„Mehrere Damen, sagt Hr. Cochin, hatten sich schon „in den Künsten berühmt gemacht; allein man darf wohl sa„gen, daß die Bewunderung, welche man ihnen, Elisabeth „Sirani von Bologna ausgenommen, bezeigte, von eini„ger Nachsicht begleitet, und mehr auf die Seltenheit ihrer „Wirkungen, als auf die Vortrefflichkeit ihrer Talente begrün„det war. Der Freiheit beraubt, die Natur nackend zu stu„dieren, wie es die Männer machen, hat man kein Recht, von „ihnen eine eben so ausgebreitete Kenntniß in den Künsten zu „fordern, wo jenes Studium ganz unumgänglich nothwendig „ist. Rosalba fühlte sich mit Talenten zu der Pastel- und „Miniaturmalerei begabt, und sie erhob dieselben zu einem „so hohen Grade von Verdienste, daß nicht nur die berühmte„sten Männer sie in diesen beiden Fächern nie übertroffen ha„ben, sondern daß es selbst wenige giebt, die mit ihr könnten „verglichen werden. Da die außerordentliche Korrektheit, und „die tiefe Kenntniß der Zeichnung, in diesen Gattungen nicht „so ganz wesentlich sind, als in dem Fache der Geschichte, so

„hat

„hat sie den Zweck, den man sich hier vorsetzen kann, durch „die Schönheit ihrer Farbe erreicht. Die Reinheit und Munterkeit der Töne, welche sie in ihrem Kolorit anzubringen „gewußt hat, sind bewundernswürdig, und ihre schöne Leichtigkeit hat sie, eben so gut wie der Umfang ihrer Manier „mit den größten Meistern in Parallele gebracht.“ Sie suchte ihre Erholung in der Musik und spielte sehr gut auf dem Klaviere. Ihre Talente verschaften ihr ein ansehnliches Vermögen. Sie starb zu Venedig im Jahre 1757, in einem Alter von fünf und achtzig Jahren.

Wagner hat das Portrait dieses berühmten Frauenzimmers von ihr selbst gemalt gestochen. J. Smith hat nach ihr den Frühling und die Unschuld in schwarzer Kunst gestochen.

304) **Claude Gillot** aus der Französischen Schule, gebohren zu Langres im Jahre 1673, hatte kein Glück in der Geschichte, aber viel in grotesken Sujets. Er verdankt seinen Ruf vorzüglich seinen kleinen auf eine angenehme Art bizarren Zeichnungen, die er mit einer sehr feinen Nadel gestochen hat. Er starb im Jahre 1722, in seinem neun und vierzigsten Jahre.

Man schätzt mit Recht die Kupferstiche, welche er nach den Fabeln des la Motte gemacht hat.

305) **Johann Peter Zanotti** aus der Lombardischen Schule, war gebohren zu Paris im Jahre 1674, gieng aber nach vollendetem Studio der lateinischen Sprache nach Bologna, war der Schüler des Pasinelli, eines Bolonesischen Malers, der ein angenehmer und in der Zusammensetzung geschickter Kolorist war. Zanotti erlangte eine muntere Farbe, einen starken Pinsel, und eine gute Kenntniß im Helldunkel. Man lobt sein Gemälde des St. Thomas in der diesem Apostel gewidmeten Pfarrei zu Bologna. Er hat sich auch in der Dichtkunst ausgezeichnet, und ein Trauerspiel **Dido** betitelt, verfertigt, ist auch in mehrern wissenschaftlichen Akademieen Mitglied gewesen. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt; man weiß nur, daß er ein sehr hohes Alter erreicht hat.

306) **Thierry Valkenburg** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Amsterdam im Jahre 1675, war der Schüler des Johann Weeninx. Er hat das Portrait bearbeitet, aber sein Ruf ist auf seine Gemälde der leblosen Natur gegründet, welche sehr gesucht und auf einen sehr hohen Preiß gestiegen sind. Ob er gleich nicht alt geworden ist, so sind seine letztern Arbeiten doch ungleich schwächer, als die aus seiner bessern Zeit. Er starb an einem Schlagflusse im Jahre 1721, in seinem sechs und vierzigsten Jahre.

307) **Johann Anton Pellegrini** aus der Venezianischen Schule, gebohren zu Venedig im Jahre 1675, malte gut, und in einer großen Manier, und hatte einen weiten und leichten Pinsel und viel Geschmack. Er verstand die große Maschine der Zusammensetzung, und bearbeitete die Landschaft gut. Um seine Massen von Licht auszubreiten, war er genöthigt die Erhöhung zu vernichten. Seine guten Werke sind gut gezeichnet. Er starb zu Venedig im Jahre 1741, in seinem sechs und sechzigsten Jahre.

308) **Peter Jakob Cazes** aus der Französischen Schule, gebohren im Jahre 1676, war der Schüler des Bon Boullongne. Als er erschien, war die Malerei in dem Zustande des Sinkens, und es war ihm leicht, sich einen Ruf zu verschaffen, der seine Talente überstieg: oder vielmehr, er hatte gar keine Mühe, sich ihn zu verschaffen, man drängte sich, ihm denselben zu geben, um den Ruhm des Moyne herabzusetzen, der doch weit über ihn war. Es war einer von denen Künstlern, welche ihr Metier gut genug verstehen, um mäßige Lobsprüche zu verdienen, und welche Leichtigkeit besitzen, jene Werke ohne Karakter hervorzubringen, die der Kritik wenig zu schaffen machen. Man kann von ihm die Hämorrhoissa zu Unserer Frauen und viel Gemälde in der Kapelle von St. Germain des Pres sehen. Er starb im Jahre 1754, in einem Alter von acht und siebzig Jahren.

309) **Robert Tournieres** aus der Französischen Schule, gebohren zu Caen im Jahre 1676, verfertigte das Portrait mit hinlänglichem Erfolge, um in die königliche Akademie

demie aufgenommen zu werden. Er verschafte sich in der Folge in der nehmlichen Akademie die Aufnahme als Geschichtsmaler, durch ein kleines Gemälde, welches eine Wirkung der Nacht vorstellt. „Da haben wir nun, sagte Jouvenet, einen „Mann für ein Stückgen Licht aufgenommen." Er starb im Jahre 1752, in einem Alter von sieben und siebzig Jahren.

310) Jakob Tornhill aus der englischen Schule, gebohren in der Grafschaft Dorset im Jahre 1676, war der Sohn eines Edelmanns, der sich durch seine Verschwendung herabbrachte. Jakob, genöthigt sich einen Stand zu erwählen, in welchem er seinen Unterhalt finden konnte, nahm zu London Unterricht bei einem mittelmäßigen Maler, bildete sich vorzüglich durch die Werke guter Meister, denen es ihm gelang ähnlich zu werden, und durch eine Reise nach Frankreich und Holland. Die großen Zusammensetzungen, die er in der St. Paulskirche in London, auf dem Schlosse zu Hamptoncourt, und in dem Hospital zu Gréenwick ausgeführt hat, sind Proben seines Genies: die Fehler seiner Zeichnung und seiner Farbe können den Fehlern seiner pittoresken Erziehung zugeschrieben werden. Er starb im Jahre 1732, in einem Alter von sechs und funfzig Jahren.

311) Johann Raoux aus der Französischen Schule, gebohren zu Monlpellier im Jahre 1677, war der Schüler des Bon Boullongne, trug den ersten Preiß in der Schule davon, und machte die Reise nach Italien mit einem königlichen Gehalt. Ob gleich seine Studien auf die Geschichtsgattung gerichtet waren, und ob er gleich als Maler in diesem Fache in die königliche Akademie aufgenommen ward, so glaubte er doch zu bemerken, daß es ihm an Genie mangele, und schränkte sich klüglich auf Sujets der Fantasie, und auf das Portrait ein. Er hatte den guten Geschmack, der der Gefährte der Einfachheit ist. Seine ein wenig runde Zeichnung harmonirte schön mit den weiblichen Figuren; seine Farbe war angenehm, vielleicht ein wenig zu durchschimmernd; die Wiederscheine seidner Stoffe stellte er sehr gut dar. Die Natur hatte ihn nur zur Darstellung angenehmer Gegenstände bestimmt.

stimmt. Er starb zu Paris im Jahre 1734, in seinem sieben und funfzigsten Jahre.

J. Daullé hat nach ihm den Schlaf der Venus, und die Grazien im Bade; Beauvarlet die angenehme Zusammenkunft und den Telemach auf der Insel der Kalypso; Nic. Depuis ein Konzert gestochen.

312) Jakob Amigoni aus der Venezianischen Schule, hat nicht die lebhafte Farbe dieser Schule, welche damals schon ausgeartet war. Seine Farbe ist fad und weichlich; zuweilen fällt sie in das Gelblichte, zuweilen in das Mehlichte. Er war ein sehr guter Zeichner, und auf seinen bessern Werken war sein Pinsel stark genug. Wenn er nur die gemacht hätte, welche ich gesehen habe, so würde er keine Stelle in diesem Wörterbuche verdienen; aber sein Ruf hat sich über Italien, Teutschland und Spanien verbreitet; und es ist zu glauben, daß sich die Achtung, welche er erhielt, auf einige Denkmähler gründet. Er starb zu Madrid im Jahre 1754.

Wagner hat mehrere Kupferstiche nach diesem Maler gestochen.

313) Koenraet Roepel aus der Holländischen Schule, gebohren zu Haag im Jahre 1678, war der Schüler Netschers, der ihn zur Portraitgattung bestimmte; die Schwäche seiner Gesundheit, vielleicht selbst seiner Anlagen, verhinderten ihn, einige Fortschritte zu machen. Seine Eltern brachten ihn auf das Land, um hier einen Versuch mit der Wiederherstellung seiner Gesundheit zu machen: hier sahe er Blumen, er versuchte sie zu kopiren, und es gelang ihm; er sahe nun, daß dieß das Fach sei, in welchem ihm die Natur Glück bestimmt habe; und er hatte auch wirklich darinnen sehr großes, denn er wußte sich mit seinem Antheile zu begnügen. Sein Leben verfloß gewissermaßen in einem Garten, den er bauete, dessen Gegenstände er zu seinen Studien machte, und der ihm eine reiche Erndte von Vortheil und Ruhm verschafte. Durch die Einathmung einer reinen Luft stärkte er seine Brust, und dieser Mensch, den seine Eltern nicht auferziehen zu können glaub-

glaubten, starb nicht eher als im Jahre 1748, in seinem neun und sechzigsten Jahre.

314) Sebastian Conca aus der Neapolitanischen Schule, gebohren zu Gaete im Jahre 16:9, war der Schüler des Solimene. Er kam nach Rom, und genoß hier einen großen Ruhm. Klemens XI. wählte ihn, die Kirche zu St. Klement mit Malereien in Fresko und in Oel zu dekoriren. Der Erfolg dieser Arbeit verschafte ihm alle große Unternehmungen, die sich zu seiner Zeit in Rom zeigten. Sein Ruf blieb nicht in Italien verschlossen, und die Ausländer stritten mit den Italiänern um den Vorzug, seinem Pinsel Beschäftigung zu geben. Er verstand sich gut auf die großen Zusammensetzungen, und vertheilte sie mit Klugheit. Er zeichnete gut, hatte einen schönen Pinsel, eine ganz gute Kenntniß im Helldunkel, und besaß die Kunst zu bekleiden: aber um angenehm seyn zu wollen verfiel er in das Artige, und seine Malerei ward schlecht: man sieht, daß er das Große gesucht hat, daß er aber selbst klein gewesen ist. Sein Kolorit macht Anspruch auf Glanz, aber es ist manierirt, und spielt in das Fächerartige. Er schien ein großer Künstler, weil die Kunst selbst in ihrem Falle war, und doch beschleunigte er nur noch ihren Fall in Rom. Er brachte, sagt Mengs, in diese Stadt die Manier des Solimene, und mehr leichte als gute Grundsätze, welche die Malerei auf einmal zum Sinken brachten. Dieser Künstler starb zu Neapel im Jahre 1764, in einem Alter von fünf und achtzig Jahren.

Jakob Frey hat nach diesem Maler die Jungfrau wie sie dem St. Philipp von Neri erscheint, und die Jungfrau, wie sie dem St. Simon Stock das Scapulier giebt, gestochen.

315) Franz de Troy aus der Französischen Schule, Sohn Nikolas de Troy, Maler des Rathhauses von Toulouse, war gebohren in dieser Stadt im Jahre 1645. Er ward zeitig nach Paris geschickt, richtete anfangs seine Studien nach der Geschichtsgattung in der Schule Loirs, gieng dann in die Schule des le Fevre, und widmete sich dem Portrait. Er ward indessen als Geschichtsmaler in die königliche Akademie aufge-

aufgenommen: sein Aufnahmegemälde stellt den Merkur dar, wie er dem Argus den Kopf abhaut. Ohne den Troy mit dem Titian und Van Dyck zu vergleichen kann man nicht in Abrede seyn, daß er einer der beßten Portraitmaler aus der Französischen Schule war, und daß er das historische Portrait mit viel Talent behandelt hat. Es war ein bei den Frauenzimmern sehr beliebter Maler, weil er die Gewohnheit hatte, sie als Göttinnen vorzustellen, und selbst den Häßlichen einen Karakter von Schönheit zu geben, ob er gleich genug von ihrer Physiognomie beibehielt, um sie erkennen zu können. Man sieht von ihm zwei große Gemälde auf dem Rathhause: auch sieht man eins in der Kirche der St. Genoveva, und es kömmt denen von Largilliere und Rignaud so nahe, daß man diese Künstler mit leichter Mühe unter sich vergleichen kann. De Troy scheint unter den beiden andern zu stehen; aber solchen Rivals kann man ohne Schaam weichen. Er starb zu Paris im Jahre 1730, in einem Alter von fünf und achtzig Jahren.

Johann Franz de Troy, Sohn und Schüler von Franz, war gebohren zu Paris im Jahre 1680. Er reisete neun Jahre durch Italien, um die großen Meister zu studieren, ohne ihren Geschmack anzunehmen, und kam um einen sehr großen Ruf zu genießen nach Frankreich zurück. Er erhielt alle akademische Ehrenbezeigungen, ward zum Direktor der Akademie von Rom ernennt, und mit dem Orden St. Michaels beehrt. Es war kein gewöhnlicher Mensch, aber es war einer von jenen Männern, deren Talent und Glück einer Schule nachtheilig seyn können. Seine Zeichnung hatte wenig Karakter und Korrektheit, seine Farbe war angenehm, die Ausschmückungen seiner Zusammensetzungen hatten Größe; aber es war dieß eine theatralische Größe. Seine Gemälde stellen weniger historische als Opernscenen dar: ein Uebermaaß von Reichthum herrscht in seinem Schmucke und in seinen Dekorationen; den Attituden seiner Figuren fehlt es oft an der Richtigkeit, die

selbst

selbst gute Schauspieler haben dürfen. Seine Ausdrücke sind schwach und trivial; seine Köpfe haben weder den Karakter des Großen noch des Schönen. Kurz er ist mehr ein glänzender Dekorateur, als ein wahrer Geschichtsmaler. Seine Geschichte der Esther, und seine Eroberung des goldnen Vließes, Sujets, welche bei den Gobelins in Tapezerei ausgeführt sind, sind allgemein bekannt. Er starb zu Rom im Jahre 1752, in einem Alter von zwei und siebzig Jahren, als er sich anschickte, nach Frankreich zurückzukehren.

J. Beauvarlet hat nach de Troy die Esther vor dem Ahasveros, und die Esther von dem Ahasveros gekrönt, und J. Ch. le Vasseur die Bestrafung des Akteon gestochen.

316) **Johann Grimoux** aus der teutschen Schule, gebohren zu Romont im Kanton Freiburg im Jahre 1680, hatte keinen Meister, und ward ein sehr schätzbarer Maler, indem er die Gemälde Van Dycks und Rembrandts in dem Gewölbe eines Brokanteurs kopierte. Er bildete sich eine eigne Manier, welche jedoch in gewissem Betracht viel Aehnliches von der Manier Rembrandts hat, und hatte eine eben so bizarre Laune, als dieser große Maler. Mit einem großen Talente zu dem Portrait arbeitete er doch wenig in dieser Gattung, weil er diejenigen nicht vor sich ließ, welche Portraits von ihm hätten verlangen können. Die mehrsten seiner Gemälde stellen Büsten oder Halbfiguren von Frauenzimmern dar, auf eine eigne aber pittoreske Art bekleidet und aufgesetzt. Seine Köpfe und seine Attituden sind angenehm, seine Farbe ist schön und lebhaft, und so verschmolzen, daß man sie durch einen Nebel zu sehen glaubt; seine Massen sind weit und von einer großen Wirkung. Er starb zu Paris gegen das Jahr 1740, in einem Alter von ohngefähr sechzig Jahren.

317) **Johann van Huysum** aus der Holländischen Schule, war gebohren zu Amsterdam im Jahre 1682,

und

und Sohn von Juste van Huysum, der nicht sowohl Maler, als Arbeiter war, und eine Manufaktur von Gemälden hielt. In diesem Laden war es, wo sich Johann zu dem Metier der Malerei bildete: seine natürlichen Anlagen, und der Anblick der Natur machten, daß er die Kunst davon fand. Er nahm sich besonders die Blumen zu Gegenständen seiner Nachahmung, und einige Gemälde vom Mignon zeigten ihm sogleich die Manier sie nachzuahmen: aber er übertraf den Meister, der ihm zum Muster gedient hatte; er schien selbst seine Modells zu erreichen, und einige seiner Bewunderer haben behauptet, daß er die Frischheit davon noch höher gebracht habe: er sahe bald seine Gemälde mit zwölfhundert Holländischen Gulden bezahlt, und dieser Preiß ward in kurzer Zeit erhöhet.

Liebhaber einer sehr kostbaren Vollendung, und es giebt deren eine sehr große Anzahl, setzen den Van Huysum über alle Blumenmaler. Die, welche in den Werken der Kunst eine leichte und ungezwungene Tusche lieben, welche das Gefühl der Geduld, selbst wenn sie mit der größten Kenntniß vereinbart ist, vorziehen, welche finden, daß die Wahrheit einen neuen Werth erlangt, wenn man wahrnimmt, daß es wenig Mühe gekostet habe, sie zu finden, diese sage ich, lassen den ersten Rang in diesem Fache dem Baptista; aber ihre Zahl ist sehr unbeträchtlich, und besteht einzig nur aus Malern. Die Mühe, welche sich Van Huysum gab, die leuchtendsten und massivsten Farben zu wählen, sie zuzubereiten, und seine Oele zu läutern, trägt viel zu der glänzenden Munterkeit seiner Werke bei. Dieß setzt jedoch sein Verdienst nicht herab; die Wahl der Stoffe macht einen Theil der Kunst aus: aber wenn es wahr ist, daß er ein Geheimniß aus seinen Prozeduren zu machen gesucht habe, so ist dieses eine Art von Charlatanerie, welche seinen Talenten ganz unwürdig ist.

„Die weisse Gründung auf seine Tafeln oder Leinwand, sagt Hr. Descamps, „war mit der größten Sorgfalt und mit „einer Reinheit zubereitet, welche ihn von der Furcht befreite, „die Farben, die er mit viel Ungezwungenheit auftrug, von ih„nen zerreiben oder vernichtet zu sehen. Die Hellungen aus„genom-

„genommen glasirte er alles, selbst das Weisse, bis er den Ton „gefunden hatte: diese Zubereitung war es, über welcher er „die Formen, die Lichter, die Schatten, und die Wiederscheine „vollendete. Alles ist mit Präzision behandelt, ohne Vernach„läßigung, aber auch ohne Trockenheit. Das Rauche, das „Glatte, das Sammetartige, das Durchscheinende, der wahreste „und brillanteste Glanz — alles dieß findet sich hier mit jener „Tusche, die die Natur anzeigt, und die weder der Manier noch „dem Zufalle zuzuschreiben ist, verbunden. Die Vasen, die „er geschickt anzubringen wußte, und in welche er seine Blu„men setzte, sind ebenfalls nach der Natur. Die Basreliefs, „eben so fein als das Uebrige, sind grösstentheils gut zusam„mengesetzt, und von einer gelehrten Harmonie. Er hatte „die Geschicklichkeit, seine Gruppen so zu bilden, daß die hell„sten Blumen den Mittelpunkt einnahmen, und er bediente „sich der jeder Blume eignen Farbe, um die Abstufung vom „Mittelpunkte an bis an das äusserste Ende der Gruppe auf„zuführen. Vogelnester, ihre Eier, die Federn, die Insekten, „die Schmetterlinge, die Wassertropfen, alles ist mit der gröss„ten Wahrheit dargestellt, und bringt die vollkommenste Täu„schung hervor.

„Nach diesem Lobspruche sei es uns erlaubt zu bekennen, „daß uns die Früchte zuweilen in das Elfenbein- und Wachs„artige zu spielen geschienen haben; eine gewissere Tusche wür„de mehr Kunst angekündigt haben.

„Wir haben von Van Huysum als Blumenmaler gere„det: es ist uns nun noch übrig, ihn als Landschaftsmaler „bekannt zu machen. Seine Landschaften sind gut zusammen„gesetzt. Ohne Rom gesehen zu haben bringt er oft die Pro„spekte der antiken Ruinen dieser Stadt an. Man findet hier „eine vortreffliche Farbe; jeder Baum hat in Rücksicht auf „sein Laubwerk eine ihm eigne Tusche: die Pflanzen, die ver„schiedenen Grundrisse, sind alle mit Beurtheilung und Ge„schmack zusammengesetzt. Die Figuren, in dem Geschmack „des Lairesse und zwar sehr gut gezeichnet, sind sehr vollendet „und mit Geist tuschirt. Es dürfte scheinen, daß er die Na-

„tur in einem warmen Lande kopiert habe; die Himmel, die „Fernen, die Gebirge, die Thäler und das Laubwerk karakte„risiren ein Klima wie Italien. Neugierige suchen sie in Hol„land und bezahlen sie sehr theuer."

Am meisten gesucht werden diejenigen von seinen Blumengemälden, deren Gründe hell, oder auch braun sind, ohne jedoch schwarz zu seyn.

Dieser Künstler starb im Jahre 1749, in seinem sieben und siebzigsten Jahre.

Jakob Van Huysum, Bruder Johanns, hat seine Gemälde auf eine täuschende Manier kopirt. Er hat auch Originale in der nehmlichen Gattung gemalt, welche sehr gesucht, und in einem sehr hohen Preiße verkauft werden.

318). Johann Baptista Piazetta, aus der Venezianischen Schule, gebohren zu Venedig im Jahre 1682, muß als Schüler der Lombardischen Schule betrachtet werden, und bildete sich vorzüglich nach den Werken der Carracci und des Guerchino. Er verstand sich gut auf die Ausschmückungen großer Zusammensetzungen, war nicht immer korrekt in der Zeichnung, und manierirt in den Bewegungen und in der Farbe. Er hatte überdieß jene Anmuth, welche man nur zu leicht mit der Grazie vermengt, und malte mit einem weiten, festen und starken Pinsel. Er starb zu Venedig, im Jahre 1754, in seinem zwei und siebzigsten Jahre. Er verstand sich gut auf den Plafond.

Hr. Pitteri hat nach Piazetta den St. Johannes, St. Thomas, und einen am Kreuze gestorbenen Christ gestochen; F. Bartolozzi drei Heiligen aus dem Orden des St. Dominiko in Entzückung.

319) Johann Van Breda aus der Flandrischen Schule, war gebohren zu Antwerpen im Jahre 1683, Sohn Alexanders Van Breda, eines guten Landschaftsmalers, welcher das Talent gehabt hat Prospekte von Italien, öffentliche Plätze, Jahrmärkte und Märkte gut darzustellen. Der Sohn übertraf den Vater noch, und kam dem Breughel de Velours und Wouvermanns sehr nahe. Sein Ruf und der Preiß sei-

ner

mer Gemälde feuerten ihn nur noch mehr an. Er starb im Jahre 1750, in einem Alter von sieben und sechzig Jahren.

320) **Anton Watteau** aus der Französischen Schule, gebohren zu Valenciennes im Jahre 1684, hatte den Gillot zu seinem letzten Meister. Er bestimmte sich zu der Geschichtsgattung, und trug sogar den ersten Preiß in der königlichen Akademie davon. Hätte er diese Laufbahn verfolgt, so hätte er wahrscheinlicherweise nichts als das sehr gemeine Verdienst von dem erreicht, was man einen guten Maler nennt; er öffnete sich aber eine neue Laufbahn, behandelte artige Sujets in einem Geschmack, der nur ihm allein eigen war, und erwarb sich Nachahmer, ohne Nebenbuhler zu haben. Seine fein gezeichneten Figuren haben Bewegung, Geschmeidigkeit, und natürliche Naivetät. Sein frisches Kolorit stellt die Weichheit der Fleische, den Glanz der Stoffe, und das Grün der Landschaft schön dar. Seine Zusammensetzungen haben viel Kunst, aber diese Kunst ist immer verborgen, und scheint blos treuer Abdruck der Natur. Seine Bäume sind ungezwungen und gut belaubt, seine Himmel angenehm, und mit Leichtigkeit gemacht: die Baukunst, deren er sich oft zur Ausschmückung seiner Gemälde bediente, zeugt von einem guten Geschmack, und vieler Kenntniß. Seine gewöhnlichen Sujets sind ländliche Feste, oder theatralische Szenen: die Bekleidungen, die Auszierungen, die Kopfputze sind immer pittoresk. Er studierte überall, auf dem Felde, im Schauspiele, beim Spatziergehen; er riß alles das ab, was ihm überraschend vorkam, und diese Studien haben ihm dazu gedient, über seine Werke die Wahrheit zu verbreiten, welche den Werth davon ausmacht. Er hat einige Zeit, aber sehr unschuldigerweise, der Geschichtsgattung geschadet, weil die Liebhaber, selbst außerhalb Frankreich, nichts weiter haben wollten, als Werke in dem Geschmacke des Watteau. Er starb zu Nogont bei Paris im Jahre 1721, in seinem sieben und dreißigsten Jahre.

Das gestochene Werk von Watteau ist sehr beträchtlich. Die besten Kupferstecher seiner Zeit waren fast mit nichts als mit der Fortpflanzung seiner Werke beschäftigt. Unter einer

so

so grossen Anzahl von Stücken wollen wir hier nur die bezauberte Insel gestochen von le Bas, die Dorfhochzeit von C. N. Cochin, und die Einschiffung nach Cythera von N. Tardieu anführen.

321) Balthasar Denner aus der teutschen Schule, gebohren zu Hamburg im Jahre 1685, hatte nur schlechte Meister, wurde überdieß von seinen Eltern in Trinkhäusern angestellt, und konnte der Malerei nicht mehr Zeit als einige Augenblicke Musse weihen. Es ist kein nachahmungswürdiger Maler, aber wir müssen ihn hier anführen, wegen der ausserordentlichen Sorgfalt, die er auf seine Köpfe verwendete; man sieht hier sogar die Poren der Haut, man zählt sogar die schwächsten Falten ihres Gewebes, ja er hat sogar zuweilen in dem Augapfel die Gegenstände abgemalt, welche sich darinnen spiegeln; und diese kleinliche Sorgfalt verhindert gleichwohl nicht, daß in einer schicklichen Entfernung seine Köpfe die Wirkung hervorbringen, welche sie hervorbringen müssen. Die Tusche daran ist richtig, die Farbe ohne Manierirung, der Ausdruck wahr. In den übrigen Partieen ist die Zeichnung sehr schwach, die Falten seiner Gewande ohne Form und ohne Wahrheit, die Zusammensetzung ohne Geschmack und ohne Wahl. Dieser ausharrende Künstler starb im Jahre 1747, in seinem siebzigsten Jahre.

322) Johann Marcus Nattier aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1685, ward als Historienmaler in die königliche Akademie aufgenommen, und widmete sich dem Portrait: er war besonders bei den Frauenzimmern beliebt, die er in Nymphen und Göttinnen umformte, und verschönerte. Seine Zeichnungen sind es, nach denen die vom Rubens gemalte Galerie in Luxemburg in Kupfer gestochen worden ist. Er starb im Jahre 1776, in seinem zwei und achtzigsten Jahre.

323) Johann Baptista Oudry aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1686, war Schüler von Largilliere, der ihm vortreffliche Grundsätze über die Farbe beibrachte, und ihn in allen Gattungen übte: auf diese

Art sollte auch ohnstreitig die malerische Erziehung immer eingerichtet seyn. Es ist keine Gattung, welche der Geschichtsmaler nicht gut inne haben sollte; und der Künstler, der sich einem eignen Fache widmet, wird sich doch immer glücklich preisen, sich in einer höhern Gattung geübt zu haben. Dieß ist es, worauf Wateau zielte, wenn er sagte, um die Trommel gut zu schlagen, müsse man ein wenig auf der Flöte spielen. Oudry beschäftigte sich anfangs sehr mit der Portraitmalerei, ohne jedoch die Geschichte aufzugeben, für die er eingenommen, und in Rücksicht welcher er Mitglied der königlichen Akademie geworden war. Man sieht von ihm eine Geburt und einen St. Aegidius in der Kirche zu St. Leo, und eine Anbetung der Magier in dem Saale des Kapitels zu St. Martin des Champs; aber er überließ sich in der Folge der Thiermalerei, und in dieser Gattung hat er sich einen sehr großen Ruf erworben. Er wußte durch Tusche und Farbe allen Gegenständen ihren wahren Karakter zu geben. Alle königliche Gebäude sind mit Werken von ihm geschmückt, und er hat viel für Privatleute und Ausländer gearbeitet. Er malte die Landschaft gut, und kampirte unter einem Zelte, um sie nach der Natur zu studieren. Er starb im Jahre 1755, in einem Alter von siebzig Jahren.

Unter der großen Anzahl von den Gemälden des Königs, welches Werke dieses Malers sind, zeichnet man ein Hauptstück aus. Ludwig XV. ist hier zu Pferde vorgestellt, mitten unter zwölf Ministern seines Hofs, und mehrern Offiziers; die Portraits sind alle treffend ähnlich; selbst die Pferde und Hunde sind Portraits von Pferden und Hunden aus den königlichen Marställen und Koppeln. Oudry selbst ist in einem Winkel des Gemäldes dargestellt, wie er eine Jagdzeichnung verfertigt.

Man hat oft nach Oudry in Kupfer gestochen. Die Sammlung von Kupferstichen über die Fabeln des La Fontaine dürften hinreichend seyn, eine richtige Idee von seinem Talente zu geben.

324) An-

324) **Anton Canale** aus der Venezianischen Schule, gebohren im Jahre 1687, widmete sich der Landschaftsmalerei, die er nach der Natur studierte, und auf eine weite und ungezwungene Manier behandelte. Seine Werke athmen Leichtigkeit: sie sind aus wenig Stoffe verfertigt, und bringen eine völlig richtige Wirkung hervor. Er starb im Jahre 1768, in seinem ein und achtzigsten Jahre.

325) **Franz le Moine** aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1688 von sehr armen Eltern, war der Schüler des Galloche. Ob er gleich den ersten Preiß bei der königlichen Akademie davon getragen hatte, so ward er doch nicht nach Rom geschickt; denn die damaligen unglücklichen Zeiten ließen nicht zu Pensionairs zu ernennen. Er machte in der Folge die Reise nach Italien, aber sehr eilig, in einer Frist von sechs Monden, und zu einer Zeit, wo er schon gebildet war. Er konnte nichts thun, als sehen, und hatte nicht Zeit, das geringste zu studieren.

Le Moine sollte eine Revolution in der Französischen Schule bewirken. Er hatte Hang zum Großen, vielleicht noch mehr aus Ehrgeiz als aus Genie; und wenn er kein Gefühl von dem hatte, was das Große in der menschlichen Natur bestimmt, so hatte er doch viel Kenntniß von dem, was man das Große in der Maschine nennt. Er war anmuthig, ohne, wie Coypel, nach Grimaße und Minauderie zu streben, welche die Grazie nachzuahmen sucht; seine Aufnahmen, seine Ordnungen, seine Attituden waren natürlich, und wahr. Er fiel nicht in die theatralischen Attituden, wie de Troy; er suchte eben so wenig, wie dieser Maler den Reichthum in der affektirten Pracht der Kleidungen und Nebenstücke; er setzte ihn in die Anordnung, disponirte die Gruppen mit dem größten Fleiße, und brachte Mannigfaltigkeit in die Bewegungen aller seiner Figuren, ohne zu affectiren. Kurz, er verstand sich gut auf die malerische Maschine, und dieß ist eins von den großen Mitteln zu gefallen, weil es wenig gute Kritiken über die gelehrtern Theile der Kunst giebt.

Le Moine kann nicht in die Klasse der großen Koloristen gesetzt werden; aber er besaß Partieen in der Farbe, die ihm zu glücklichen Wirkungen verhelfen mußten; Munterkeit, angenehme Töne, eine allgemeine Anmuth, Wirkung der Harmonie, eine glückliche Modulation in der Vertheilung der Schatten und Farben. Er malte mit viel Sorgfalt, und war langsam in der Ausführung: aber er besaß die Geschicklichkeit seiner Arbeit bei der Durchsicht den Schein der Leichtigkeit zu geben. Waren seine Vordergründe mühevoll, so verhüllte er sie, und ließ blos die Grazie des Pinsels bemerken; ein erlaubter und selbst zu empfehlender Kunstgriff; denn der ruhmbegierige Künstler darf kein Mittel zu gefallen vernachläßigen, und das Gefühl einer mühsamen Arbeit mißfällt immer.

Seine Werke haben Seele und Feuer. War er schwach und inkorrekt in der Zeichnung, kannte er die Feinheit der Verbindungen zu wenig, kann man fast immer ein wenig Manierirung in den Formen an ihm tadeln, so gefiel er doch auch durch den Ausdruck des Fleisches, und durch jene Morbidesse, welche die große Menge unter den Zuschauern weit mehr reizt, als ein gelehrtes und tiefes Studium.

Seinen weiblichen Köpfen gab er mehr Anmuthiges, als Grazie; Gefühl der wahren Schönheit hatte er nicht; aber er gefiel ohne sie, eine Sache, die aus physischen Gründen in Frankreich leichter, als in mehrern andern Ländern ist. Da natürliche Schönheit der Köpfe hier sehr selten angetroffen wird, so ist man einstimmig geneigt, eine gewisse Artigkeit dafür zu nehmen. Seinen männlichen Köpfen fehlt es an Karakter, und im Allgemeinen war er in keiner von den Partieen der Kunst bewandert, welche Festigkeit verlangen. Er erreichte nie den Adel in seinen Figuren, und hatte nur den der Zusammensetzung. Seine Bekleidungen sind, wie alles übrige, mehr angenehm als in einem großen Geschmack.

Er strebte nach großen Unternehmungen, und es gelang ihm, sich welche zu verschaffen. Er verfertigte zu einem sehr niedrigen Preiße den Plafond des Jakobinerchors auf der Bacqsstraße; den in der Kapelle der Jungfrau in der Pfarrei

St. Sulpitius malte er in einer lebhaften Fresko; aber sein Plafond in dem Salon des Herkules zu Versailles ist die größte Zusammensetzung, welche in Europa existirt, denn sie beträgt 64 Fuß in der Länge, über 54 in der Breite, und acht und einen halben Fuß in der Vertiefung, ohne durch einen Körper der wahren oder angenommenen Baukunst unterbrochen zu seyn. Die Zahl der Figuren ist hundert und zwei und vierzig. Dieses Werk, ganz von der Hand des Meisters verfertigt, ist in Oel gemalt, auf über ein Bret gezogene Leinwand, in einer Frist von vier Jahren.

Le Moine verbreitete zu viel Glanz, und strebte zu offenbar nach Ruhm, als daß er nicht den Haß derer hätte erregen sollen, welche die Eitelkeit hatten, sich für seine Nebenbuhler zu halten. Er war ein zärtlicher Sohn, ein sanfter und gegen seine Schüler höflicher Meister, aber dabei ein leidenschaftlicher Mann, der nicht die Geschicklichkeit besaß, den Haß zu verbergen, den er gegen seine Feinde empfand, und nichts that, als sie von neuem erbitterte. Cazes gelangte zu einem großen, jetzt aber erstorbenem Rufe, weil man dem Rufe des le Moine einen erkünstelten entgegenstellen wollte. Man verschloß die Augen gegen die glänzenden malerischen Eigenschaften des Letztern, und blieb blos bei seinen zahlreichen Fehlern stehen: der Cortona Frankreichs erndtete nichts als Verachtung von Seiten der Künstler ein. Er glaubte, sein Verdienst werde verkannt, weil es in der That von seinen Neidern nur zu sehr empfunden ward, die es zu unterdrücken suchten; er hielt sich für seinen Salon des Herkules schlecht belohnt; er verglich die Ehrenbezeigungen, mit denen Lebrun überhäuft wurde, mit der wenigen Achtung, die man ihm bezeigte; er hielt selbst seine Feinde für mächtig genug, um ihn der Freiheit zu berauben. Sein Geist verließ ihn, und eines Morgens, als Hr. Berger, der ihn liebte, und der ihn nach Rom gebracht hatte, zu ihm kam, um ihn mit sich auf das Land zu nehmen, wo er ihn wiederherzustellen hofte, glaubte er, man käme um ihn gefangen zu nehmen, und in das Gefängniß zu bringen; er brachte sich also neun Stiche mit dem Degen bei, öffnete mit der ihm noch übri-

übrigen Kraft seine Thüre, und fiel todt zu den Füßen seines Freundes. Dieser Vorfall trug sich zu im Jahre 1737; le Moine war damals neun und vierzig Jahr alt, und seit zehn Monaten mit der Stelle eines königlichen Premiermalers bekleidet. Für sein Meisterstück hält man die Flucht nach Egypten, ein Gemälde, welches er für die Ordensbrüder der Himmelfarth Mariä verfertigte. Man verbindet noch damit eine Frau, welche in das Bad steigt, die er zu Bologna anfieng, zu Venedig fortsetzte, und zu Rom vollendete. Sein Aufnahmestück in die königliche Akademie, welches den Herkules und Kakus darstellt, ist nicht das schönste unter seinen Werken; aber es ist vielleicht das korrekteste.

Cars hat nach diesem Maler den Herkules und die Omphale, eine aus dem Bade steigende Frau, die Zeit, welche die Wahrheit verschlingt, den Herkules und Kakus, und das ovale Gemälde in dem Salon des Friedens zu Versailles ꝛc. gestochen.

326) **Franz Paul Ferg** aus der teutschen Schule, gebohren zu Wien in Oesterreich im Jahre 1689, stellte, sagt Hr. Descamps, „wie Berghem und Wouwermanns, ländliche „Feste, und Arbeiten der Landleute dar. Er schmückte seine „Gemälde mit Ruinen und mit der ausgewähltesten Baukunst; „Stein und Marmor waren auf das genaueste nachgeahmt, „ohne Trockenheit und ohne Kälte. Sein Geschmack im Ko„loriren hatte in seinen erstern Jahren die Lebhaftigkeit und „Stärke der Italiänischen Meister. In der Folge zog er ein„zig und allein die Natur zu Rathe, entsagte dem Vorurtheile, „die Manier nachzuahmen, und folgte nun nur der Manier, „welche die Wahrheit einflößt, und welche heller und von „größerem Umfange ist. Seine Farbe ist gut, und seine Tu„sche leicht. Seine Zusammensetzungen verrathen einen Mann „von Geist: auf seinen Landschaften ist jede Figur interessant. „Er zeichnete gut, aber seine Pferde haben nicht die Feinheit „von den Pferden Wouwermanns.“ Dieser schätzbare Künstler, dessen Gemälde jetzt in England sehr gesucht werden,

starb zu London in großem Elende, in einem Alter von ein und funfzig Jahren.

Er hat selbst mehrere seiner Landschaften mit der Radiernadel gestochen, und die Exemplare davon werden sehr gesucht. Vivarés hat nach ihm eine ländliche Unterhaltung gestochen. Sein Portrait welches er zu Dreßden gemalt hat, und das von J. F. Bause in Kupfer gestochen worden ist, beweiset, daß er auch das Portrait malte.

327) **Nikolas Lancret** aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1690, war Schüler und Nachahmer des Watteau, und man versichert, daß er ihn zur Eifersucht gereizt habe, ob er schon noch weit davon entfernt war, ihm gleich zu kommen. Er war angenehm in seinen Zusammensetzungen, und in seiner Ausführung; er sahe seine Werke sehr gesucht, ward in die königliche Akademie aufgenommen, und starb im Jahre 1747. in seinem sieben und funfzigsten Jahre. Man hat viel nach ihm gestochen, da die ein wenig weichliche Gattung seiner Gemälde in der Mode war.

328) **Franzischello delle Mura** war aus der Neapolitanischen Schule; weder das Jahr seiner Geburt, noch der Ort, wo er das Licht erblickte, noch auch die Zeit seines Todes ist bekannt: man weiß, daß er noch im Jahre 1756 lebte. Er war Schüler des Solimene, und ward für einen der besten Meister seiner Zeit gehalten. Er erhielt von dem Könige von Sardinien den Auftrag, einige Gallerien seines fürstlichen Pallastes, und einige Kirchen von Turin zu dekoriren. Bei seiner Rückkunft nach Neapel arbeitete er für die vornehmsten Städte Italiens, und für fremde Mächte. Er hatte den Reichthum der Zusammensetzung, und die Verbindung der Gruppen wohl inne: er bekleidete seine Figuren gut, und gab ihnen gute Attituden; aber er war sehr manierirt in der Zeichnung, und seine Farbe spielte in das Fächerartige; sie hat Anmuth, ist aber verfälscht. Er hat die Verkündigung in einer Kirche von Mantua gemalt. Man sieht die Chokolate der Jungfrau, welche in einer silbernen Kaffeekanne kocht: sie

hat

hat eine Katze, einen Papagei, und einen schönen sammtnen Stuhl mit goldnen Franzen.

329) Johann Paul Panini, den man oft Jean Paul nennt, aus der Lombardischen Schule, gebohren zu Plazenz im Jahre 1691, ein sehr berühmter Ruinenmaler. Er war Schüler von Lukatelli, und bildete sich vorzüglich durch das Studium der Monumente des alten Roms. Er starb zu Florenz in einem hohen Alter. Fr. Vivares hat nach ihm zwei Gemälde von römischen Ruinen, und Madame Lempereur die Pyramide des Crestius gestochen.

330) Jean Restout aus der Französischen Schule, gebohren zu Rouen im Jahre 1692, hatte einen schätzbaren Maler zum Vater, der aber nicht lange genug lebte, um die malerische Erziehung seines Sohnes zu besorgen. Der junge Restout kam nach Paris, wo er in die Schule seines Oheims Jouvenet gieng. Er nahm die Manier dieses sehr geschickten Malers an, unterstützte ihn in seinen Werken, und wenn er nicht ganz ihm gleich kam, so ist er wenigstens unter unsern Malern derjenige, den man am beßten mit ihm vergleichen kann. Er hat keine Meisterstücke wie Jouvenet geliefert, aber er hat zuweilen einen Wettstreit mit ihm aushalten können. Er war angenehmer an Farbe, fähiger sich an die Behandlung anmuthiger Sujets zu machen. Man kann in den Sälen der Akademie sein Aufnahmestück sehen, welches die Arethusa vorstellt, wie sie sich von dem Alpheus verfolgt in die Arme der Diana flüchtet; zu St. Martin des Champs den St. Paulus, wie er dem Ananias die Hände auflegt, und das Wunder am Teiche Bethesda, mehrere Gemälde zu St. Germain des Prez, und den Plafond auf der Bibliothek der St. Genoveva. Er starb zu Paris im Jahre 1768, in einem Alter von sieben und siebzig Jahren.

Drevet hat nach diesem Maler den Heiland von den Engeln gespeiset, und C. N. Cochin der Vater den Laban gestochen, wie er sich bei dem Jakob entschuldigt, daß er ihm die Lea statt der Rahel gegeben habe.

331) **Johann Baptista Tiepolo** aus der Venezianischen Schule, gebohren im Jahre 1693, hatte ein glückliches Genie, einen großen Geschmack in der Zeichnung, obgleich mit Manierirung und Inkorrektheit verknüpft, einen starken und leichten Pinsel, Geist in der Tusche, und eine liebenswürdige Nachläßigkeit in der Ausführung, ein leuchtendes Kolorit, welches nur deshalb tadelnswürdig ist, weil es zu viel Glanz und Schönheit besitzt; es thut ihm Noth, daß es von der Zeit geschwärzt wird. Seine weiblichen Köpfe sind sehr angenehm. Die meisten Werke dieses Künstlers sind Plafonds in Fresko. Er starb zu Venedig im Jahre 1770, in seinem sieben und siebzigsten Jahre.

Sein Sohn hat nach ihm die Jungfrau gestochen, wie sie dem St. Franz de Paule erscheint, die St. Therese, in den Himmel entzückt, eine Flucht und eine Ruhe in Egypten u. d. g.

332) **Karl Corrado** aus der Neapolitanischen Schule, gebohren im Jahre 1693, ein vom Solimene gebildeter Zögling widmete alles, selbst die Vernunft, dem auf, was die Neuern die **Maschine** nennen, und setzte die Kunst zu malen in die Geschicklichkeit, das Feld, welches er vor sich hatte, mit Bildung gewaltsamer Attituden, und mit Erfindung von Kontrasten und Gegensätzen von Figuren, von Gruppen und Massen zu erfüllen. Er hatte viel Ruf, und ward nach Spanien geholt, wo sich die größte Anzahl seiner Werke befindet. Er starb zu Neapel im Jahre 1768, in seinem fünf und siebzigsten Jahre.

333) **Peter Bianchi** aus der Römischen Schule, gebohren zu Rom im Jahre 1694, war überzeugt, daß der Geist eines Malers durch die Wissenschaften ausgebildet werden müsse. Er malte Geschichte, Portrait, Landschaft, Seeküsten, Pflanzen, Thiere, Blumen in Fresko, Oel, und in Wasser. Die Achtung, in der er stand, verschafte ihm den Auftrag, ein Gemälde in der großen St. Peterskirche zu verfertigen. Er war ein strenger Richter gegen sich selbst, und es trug sich oft zu, daß er seine Gemälde vernichtete, wenn er sie vollendet hatte: er sagte, sie könnten unmöglich denen

Genüge

Genüge thun, die sie bestellt hätten, da sie nicht einmal ihrem Verfasser Genüge leisteten. Er starb zu Rom im Jahre 1739, in einem Alter von fünf und vierzig Jahren.

334) **Johann von Wit** aus der Holländischen Schule, gebohren im Jahre 1695 zu Amsterdam, ist der beßte Historienmaler, den Holland in diesem Jahrhunderte hervorgebracht hat. Er studierte den Rubens und Van Dyk viel, kopirte ihre Werke mit dem Bleistift und dem Pinsel, und um sich in Rücksicht auf die Hindernisse schadlos zu halten, welche ihm nicht gestatteten, Italien zu sehen, brachte er eine reiche Sammlung Zeichnungen und Kupferstiche von den besten Italiänischen Meistern, so wie auch Basreliefs und Figuren in rund gehobener Arbeit zusammen, und zog immer die Natur zu Rathe. Sein Pinsel war leicht, seine Tusche glänzend, seine Zusammensetzungen reich, seine Zeichnung schwach; in der Nachahmung der Basreliefs in Stein, Marmor und Erz ꝛc. ist er, sagt man, fast unübertrefflich. Man setzt hinzu, seine Rivals hätten seine Talente gefürchtet; sich aber doch nicht enthalten können, seine Person zu lieben. Das Jahr seines Todes hat man nicht angemerkt.

335) **Ludwig Tocque** aus der Französischen Schule, gebohren im Jahre 1695, Schüler des Bertin, behauptet einen ehrenvollen Rang unter den Portraitmalern, welche Frankreich in diesem Jahrhunderte gezählt hat. Sein Ruf drang bis in die Mitte des Nordens, und er ward von dem Russischen Hofe zu der Verfertigung des Portraits der Kaiserin Elisabeth verlangt. Er starb im Jahre 1772, in seinem sieben und siebzigsten Jahre.

Nic. Dupuis hat nach ihm das Portrait des Hrn. von Turnehem, J. G. Wille, das des Marquis de Marigny, und Smith das Fußbild der Kaiserin Elisabeth gestochen.

336) **Johann Jeremias Servandoni** aus der Florentinischen Schule, gebohren zu Florenz im Jahre 1695, hatte zum letzten Meister den **Johann Paul Panini**. Sein Aufnahmestück in die königliche Akademie beweiset, daß er in der Gattung der Ruinen ein schätzbarer Maler war; das Portal

tal zu St. Sulpitius zeugt von seinen Talenten in der Baukunst; seine Schauspiele mit Dekorationen, deren Andenken noch nicht verloschen ist, sind Beweise von der Fruchtbarkeit und dem Reichthume seines Genies. Seine Talente sind ausgezeichnet, und nicht nur in Frankreich sondern auch in England, Teutschland, Spanien, und Portugal reich belohnt worden. Ob er schon viel gewann, so hat er doch immer arm und in Schulden gelebt. Er starb zu Paris im Jahre 1766, in seinem ein und siebzigsten Jahre. Einige Schriftsteller haben behauptet, er sei ein Franzos, sein wahrer Name sei **Servan**, und er sei in dem Lande d'Aunis gebohren.

337) **Corneille Troost** aus der Holländischen Schule, gebohren zu Amsterdam im Jahre 1697, malte das Portrait, die Geschichte, und Sujets aus dem Privatleben. Die Direktoren von den meisten Holländischen und selbst Flandrischen Kompagnieen wollten ihre Portraits von seiner Hand haben, um damit die öffentlichen Säle zu schmücken. Seine kleinen Gemälde werden sehr gesucht: im Allgemeinen kann man an ihnen tadeln, daß sie zu frei sind; aber sie haben eine gute Farbe, eine freie Tusche, sind gut zusammengesetzt, und höchst interessant. Er starb im Jahre 1758, in seinem drei und funfzigsten Jahre.

338) **Peter Subleyras** aus der Französischen Schule, gebohren zu Uzes im Jahre 1699, war der Schüler des Rivalz, und hatte schon sehr wichtige Arbeiten zu Toulouse gemacht, als er sich unter die Schüler der königlichen Akademie zu Paris aufnehmen ließ. Er verdiente schon beinahe eine Stelle unter den Meistern einzunehmen; im zweiten Jahre seines Aufenthaltes in dieser Stadt trug er den ersten Preiß davon. Sein Gemälde stellte die eherne Schlange dar, und würde ihm zum Aufnahmestücke haben dienen können. Er gieng mit königlichem Gehalte nach Rom, und blieb noch hier, als die Zeit seines Pensionnats verflossen war. Er machte sich in dieser Hauptstadt der Künste, wo doch fremde Talente nicht leicht willkommen sind, einen solchen Ruf, daß er den Auftrag bekam, ein Gemälde für die große St. Peterskirche

zu

zu verfertigen, welches er noch bei seinen Lebzeiten in Mosaik ausführen sahe. Das Sujet ist der St. Basilius wie er Messe hält, und der Kaiser Valens, Beschützer der Ketzer, wie er ohnmächtig seiner Garde in die Arme fällt. Verschiedene Städte Italiens und ausländische Fürsten gaben den Talenten Subleyras Beschäftigung. Er starb zu Rom im Jahre 1749, in seinem funfzigsten Jahre.

Man sieht von ihm in den Sälen der königlichen Akademie das Portrait des Pabstes Benedict XIV.

Sein in der St. Peterskirche zu Rom aufgestelltes Gemälde ist von D. Cunego in Kupfer gestochen worden. Er hat selbst den St. Bruno mit der Radiernadel gestochen, wie er durch sein Gebet ein todtes Kind wieder auferweckt.

339) Joseph Nogari aus der Venezianischen Schule, gebohren im Jahre 1699, und Schüler des Balestra, fühlte sich mit zu wenig Genie versehen, um sich der Geschichte zu überlassen, und erwarb sich durch seine Karakterköpfe Ruf, welche gesucht wurden, und die sich in verschiedenen Kabinettern Europas finden. Sie sind von einer richtigen Zeichnung, und von einer glänzenden Farbe. Perivoleri hat eine große Anzahl davon gestochen. Er mahlte auch das Portrait. Er starb zu Venedig im Jahre 1763, in einem Alter von vier und sechzig Jahren.

340) Charles Natoire aus der Französischen Schule, gebohren zu Nismes im Jahre 1700, hatte vorzüglich den Ruf eines guten Zeichners, und trug dazu bei, den Geschmack der Reinheit in den Formen in Frankreich wieder zurückzuführen, zu dessen Vernachläßigung manierirte Meister Gelegenheit gegeben hatten. Er war Directeur der französischen Akademie zu Rom, und starb in dieser Stadt im Jahre 1775, in einem Alter von fünf und siebzig Jahren.

Die Malereien, mit denen er das Findelhaus zu Paris geschmückt hat, und die jetzt sehr verfälscht sind, sind von Steph. Fessard in Kupfer gestochen worden; Diane und Acteon von Desplaces, Venus, wie sie dem Aeneas die vom Vulkan zubereiteten Waffen schenkt, von J. J. Flipart.

341) Jo-

341) **Johann Dumont le Romain** aus der Französischen Schule, gebohren im Jahre 1700, ist einer von jenen Künstlern, deren Ruf kaum über die Schwellen der Akademie gestiegen ist. Er hat wenig gearbeitet. Sein Aufnahmestück in die königliche Akademie, welches den Herkules und die Omphale vorstellt, ist eben keine schöne Arbeit: es ist nur das, was man ein gut gemaltes Werk nennt. Der Herkules ist niedrig, die Omphale ist weit davon entfernt, schön zu seyn. Er starb im Jahre 1781.

Der Herkules und die Omphale ist von S. C. Miger in Kupfer gestochen worden.

342) **Michel Franz Dandré Bardon** aus der französischen Schule, gebohren im Jahre 1700, hat wenig Gemälde verfertigt, und würde kaum eines in den Umfang der Akademie eingeschränkten Rufes genießen, wenn er nicht seine Abhandlung über die Malerei und das Kostume der Alten bekannt gemacht hätte. Er ist gestorben im Jahre 1783.

343) **Simon Chardin** aus der französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1701, hat die leblose Natur in der schönsten und wahrsten Manier gemalt: er verdankte nichts der Nachahmung oder den Künstlerkonventionen, und schien die Natur erfunden zu haben. Er hat auch kleine Gemälde aus dem gesellschaftlichen Umgange gemalt, deren naive Wahrheit man sehr schätzt. Er besaß die Kunst vollkommen, Gegenstände von einer und derselben Farbe durch die verschiedenen Geltungen der Töne von einander abzusondern. Sein Kolorit hat keine konventionelle Schönheit; es ist gut, weil es eine genaue Nachahmung der Natur ist. Sein Pinsel ist unnachahmlich. Man kann sagen, Chardin sei ein sehr großer Maler in einer kleinen Gattung gewesen, und Niemand habe besser als er das Metier der Malerei verstanden, ob er es gleich nie in der Manier irgend eines andern Malers ausübte. Er starb zu Paris im Jahre 1779, in einem Alter von acht und siebzig Jahren.

344) **Pompeo Battoni** aus der Florentinischen Schule, gebohren zu Lucca im Jahre 1702, ist der berühmteste

teste unter den Malern, welche Italien in diesem Jahrhunderte hervorgebracht hat. Es war keiner von den gelehrtesten Künstlern, auch ersetzte er den Mangel an Kenntnissen nicht durch tiefes Nachdenken. Seine Werke verrathen nicht ein anhaltendes Studium der Antike, oder der Werke Raphaels und andrer großer Meister von Italien: aber die Natur hatte ihn malen gelehrt, und er war ihrer Leitung gefolgt. Es fehlte ihm weder an Karakter, noch an Korrektheit, noch an Anmuth; und wenn er eben keine großen Gedanken hatte, so wußte er wenigstens das, was er gedacht hatte, gut darzustellen. Er würde zu allen Zeiten ein sehr schätzbarer Maler gewesen seyn; zu der Zeit, da er lebte, mußte er einen grossen Glanz verbreiten. Sein Name ist in ganz Europa bekannt, und überall werden seine Werke gesucht. Mengs, gelehrter als er, war sein Rival; aber weniger begünstigt von der Natur verdankt er den glänzenden Ruf, den er vielleicht genießt, nicht sowohl seinem reellen Uebergewichte, als vielmehr den Lobsprüchen Winkelmanns. Es wäre zu wünschen, Battoni hätte die Kenntnisse und die Gedanken des Mengs, oder Mengs die natürlichen Eigenschaften und die malerischen Talente des Battoni gehabt. Dieser Künstler starb zu Rom im Jahre 1786, in einem Alter von vier und achtzig Jahren.

345) **Peter Carl Tremolliere** aus der Französischen Schule, gebohren zu Chollet in Poitou im Jahre 1703, aus einer edlen Familie, hatte Anmuth, Leichtigkeit, und Simplizität. Sein zu kurzes Leben erlaubte ihm fast nichts weiter als Hoffnungen von sich zu geben. Er starb zu Paris im Jahre 1739, in seinem sechs und dreißigsten Jahre.

Sein Gemälde, welches die Diane von ihren Nymphen begleitet darstellt, ist von Jac. Maillet in Kupfer gestochen worden.

346) **Franz Boucher** aus der französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1704, war der Schüler des le Moine. Nie hat ein Maler seine glänzenden Anlagen, und seine außerordentliche Leichtigkeit mehr gemißbraucht; nie hat ein Künstler offener seine Verachtung gegen jene wahre Schön-

heit bezeigt, welche uns von der schönen Natur dargeboten wird, und die von den Bildnern des alten Griechenlands und von Raphael empfunden und ausgedrückt worden ist; nie hat irgend jemand ein allgemeineres Vorurtheil erregt. Er verstand sich auf die malerische Maschine sehr gut; dieß hat er durch einige Gemälde, und vorzüglich durch Entwürfe bewiesen, welche ihn als einen Mann von Genie angekündigt haben: aber das Genie der Kunst besteht nicht in der Ausschmückung eines Sujets, sondern in der richtigen, wahren, und tief empfundenen Manier, mit der es ausgedrückt ist. Man findet mehr Genie in einer Figur, in einem Kopfe, ja zuweilen in der Bewegung einer Hand von Raphael, als in alle dem Geräusch des Lukas Giordano, des Romanelli, des Solimene. Man findet mehr Genie in einigen Versen von Racine als in dem übertriebenen Pomp und Aufruhr vieler modernen Trauerspiele. Die Gemälde des Boucher beweisen, daß er unfähig war, seinen Figuren die Schönheiten, den Ausdruck, und den Geist zu geben, der nöthig war, um seine Entwürfe auszuführen, und daraus Werke von Genie zu verfertigen. Was hilft es, daß auf seinen Entwürfen Figuren malerisch angebracht waren? Hatte er, um sie mit Genie zu behandeln, den Geist des Raphael oder Dominichino?

Aber ist er nicht wenigstens der erste Maler in der Hirtengattung? Selbst in dieser Gattung hat er in Wahrheit nichts als geschmackvolle Gruppen gebildet: er hat Ideen gehabt, aber er hat sie nicht ausgeführt. Seine Hirtinnen sind nicht einmal artig, seine Hirten sind oft häßlich, seine Köpfe haben keinen Ausdruck: es sind fast immer Liebende, allein sie können es nicht von sich geben, daß sie lieben. In ländlichen Gegenständen haben seine Gemälde einen großen Werth; sie sind mit viel Geschmack geworfen, gruppirt und verstreut. Seine Zusammensetzungen sind es, welche in die Sprache der Künste das Wort Fouilli eingeführt haben: man sagte, seine Gemälde hätten ein geschmackvolles Fouilli, ein pittoreskes Fouilli, ein reizendes Fouilli. Er hat also vorzüglich den Ruhm, ein vortrefflicher Maler des Fouilli gewesen

sen zu seyn. Watteau legte etwas ganz andres in seine Hirtengemälde.

Boucher hat die Landschaft gemalt, aber ohne die Natur zu Rathe zu ziehen. Er ist manierirt in dem Laubwerke und in der Farbe; dieß ist ebenfalls Fouilli, aber nicht Wahrheit.

Kurz Boucher war ein schlechter und manierirter Maler in allen Theilen der Kunst, und des Großen, Schönen, und Ausdrucksvollen ganz unfähig; er verstand sich auf das Kunstwerk, fast in seiner ganzen Ausbreitung, war fähig, alles auf eine angenehme Manier anzugeben, aber unfähig, etwas darzustellen, und hatte nie etwas anders als Entwürfe, oft sogar nur Risse gemacht.

Dieß Urtheil ist ohne Zweifel sehr streng. Wenn man seine angenehmen Zusammensetzungen sieht, die reizende und geistreiche Manier, mit der er die Kinder gruppirte, die Weichheit seiner weiblichen Fleische, die Grazie seiner Bewegungen, den Geschmack seiner Ausschmückungen, das Malerische seines Fouilli, so fühlt man nichts als Nachsicht gegen seine liebenswürdige Ungebundenheit und nimmt Theil an der Schwachheit derer, welche diesen Künstler verdorben haben. Es war ein malerisches Kind, und dieß Kind war voll Grazie. Er starb als königlicher Premiermaler im Jahre 1768, in einem Alter von vier und sechzig Jahren.

Das nach ihm gestochene Werk ist sehr beträchtlich. Wir wollen uns hier begnügen, den Triumph der Amphitrite gestochen von Moitte, und die Bäuerin von Soubeyran anzuführen.

347) Die Vanloo aus der Französischen Schule, ursprünglich aber aus Flandern, haben sich alle einen ausgezeichneten Namen in der Malerei gemacht.

Jakob Vanloo gehört in die Holländische Schule, weil er zu Sluis im Jahre 1614 gebohren war, seine Kunst in seinem Lande erlernte, sie einige Zeit zu Amsterdam ausübte, und mit einem schon gebildeten Talente nach Frankreich kam. In Holland hatte er die Geschichte gemalt, und sich durch seine schöne Manier das Nackte darzustellen Ruhm erworben.

worden. In Frankreich schränkte er sich auf die Portraitmalerei ein, und das Portrait von Michel Corneille, dem Vater, das er als Aufnahmestück in die königliche Akademie gab, giebt ein Zeugniß von seinem Talente und vorzüglich von der Schönheit seines Kolorits. Er starb im Jahre 1670, in seinem sechs und funfzigsten Jahre.

Johann Baptista Vanloo gebohren zu Aachen im Jahre 1684, war der Sohn Ludwigs Vanloo, eines schätzbaren Malers, und Enkel Jakobs. Er hatte schon Gemälde in den Kirchen zu Aachen und Toulon gemacht, und war schon nach Turin gerufen worden, um die Herzogliche Prinzeßin zu malen, als er die Reise nach Rom machte, und als Schüler in die Schule des Benedetto Lutti gieng, eines angenehmen Malers, der einen muntern und starken Pinsel hatte. Er nahm die elegante Manier seines Meisters an; und seine Zeichnung verrieth Italiänischen Geschmack. Man sieht von ihm zu Paris die Diane und den Endymion in den Sälen der königlichen Akademie, den Einzug Christi zu Jerusalem zu St. Martin des Champs, den St. Petrus, wie er aus dem Gefängniß befreit wird, zu St. Germain des Pres. Diese Stücke können von seinen Talenten in der Geschichtsgattung urtheilen lassen, aber vorzüglicher noch widmete er sich der Portraitmalerei. Nachdem er lange Zeit in London beschäftigt gewesen war, gieng er in seine Geburtsstadt zurück, wo er im Jahre 1745, in seinem ein und sechzigsten Jahre starb.

L. Cars hat nach diesem Maler das Portrait der Königin von Frankreich, Gemalin Ludwigs XV. gestochen.

Karl Andree Vanloo, den man Carle nennt, gebohren zu Nice im Jahre 1705, war der Bruder des Johann Baptista; kaum aus der Kindheit getreten gieng er mit ihm in die Schule des Benedetto Lutti. Er nahm auch Unterricht in der Bildnerei unter le Gros, und kehrte zu der Malerei zurück, als er seinen Meister verlohren hatte. Er hatte einen gesunden Geschmack, und einen guten Styl, welcher für die Französische Schule sehr nützlich war, die sich schon seit langer Zeit durch den Coppel und de Troy an einen manierirten, theatrali-

tralischen, und affektirten Geschmack gewöhnt hatte. Er verband mit dieser Eigenschaft eine angenehme Zeichnung, und einen starken und leichten Pinsel; aber er hatte wenig Abwechselung in den Kopfgestalten, besaß sehr wenig Ausdruck, und gab selbst seinen Figuren nicht jenen Geist, welcher hier zum Ersatz zu dienen scheint. Man findet an ihm mehr Adel, als einen großen Karakter, mehr Anmuth, als wahre Schönheit. Er verdiente eine große Achtung, man kann selbst sagen, daß die Schule ihm Erkenntlichkeit schuldig sei: aber er ist zu sehr gelobt worden. Man scheute sich nicht ihn in Rücksicht auf die Zeichnung mit dem Raphael, in Rücksicht auf den Pinsel mit dem Correggio, in Rücksicht auf die Farbe mit dem Titian zu vergleichen; und er konnte doch nur mit den bessern neuern Malern verglichen werden. Auf die übertriebenen Lobsprüche, die man während seines Lebens an ihn verschwendete, sind zu harte Kritiken gefolgt, die ihn nach seinem Tode verfolgen. Welchen von Frankreichs ihm gleichzeitigen Malern könnten wir ihm wohl vorziehen? Er hat freilich nur ein sehr geringes Verdienst, wenn man ihn mit den Meistern vergleicht, welche in den glänzendsten Zeiten der Kunst gelebt haben; aber er erscheint als ein sehr ausgezeichneter Maler, wenn man ihn blos mit seinen Zeitgenossen in Parallele stellt. Die Gemälde, die er für die Kirche der Augustinermönche Petits Peres genannt, gemacht hat, sind aus der Zahl seiner schönsten Werke. Sein Aufnahmestück stellt den Apollo dar, wie er dem Marsyas die Haut abziehen läßt. Er starb zu Paris, beehrt mit dem Ordenszeichen St. Michaels, und mit der Stelle eines königlichen Premiermalers, im Jahre 1765, in seinem ein und sechzigsten Jahre. Die Vortrefflichkeit seines Karakters und seine Rechtschaffenheit haben ihm eben so viel Bedauern zugezogen, als seine Talente, die zwar zu sehr gerühmt wurden, ihn aber doch weit über die gewöhnliche Klasse guter Künstler erhoben.

Ch. Dupuis hat nach Carle Vanloo die Vermählung der Jungfrau gestochen; Nic. Dupuis den Aeneas, wie er seinen Vater Anchises forträgt; Salvator Cormona die Auferstehung; Porporati die Clorinde und den Tancred; S. Ch. Mi-

ger den Marsyas wie er auf Befehl des Apollo geschunden wird; J. Beauvarlet die gelehrte Zusammenkunft der Spanier: Lempereur den Silen.

Ludwig Michel Vanloo, Sohn des Johann Baptista, gebohren zu Toulon im Jahre 1707, hat die Geschichte mit viel Glück gemalt, und ist auf ein Gemälde, welches den Apollo und die Daphne vorstellte, in die königliche Akademie aufgenommen worden; aber er widmete sich vorzüglich dem Portrait. Er ward von Philipp V. als Historien- und Portraitmaler nach Madrid gerufen, und kam nach dem Tode dieses Fürsten nach Frankreich zurück. Nicht ohne lauten Beifall sahe Paris das Gemälde, auf welchem der Maler sich selbst mit seiner Familie vorgestellt hatte, und man glaubte nicht, daß der Geschichtsmaler durch eine solche Behandlung des Portraits sich erniedrige. Dieser Künstler starb zu Paris im Jahre 1771, in einem Alter von vier und sechzig Jahren.

S. Ch. Miger hat das Portrait des Michel Vanloo von ihm selbst gemalt, und das Portrait seines Vaters haltend, in Kupfer gestochen.

Amadeus Vanloo, Bruder von Michel, hat lange Zeit in Berlin zugebracht, und den Ruhm seiner Familie in der Malerei unterhalten. Er hat das Portrait und die Geschichte gemalt.

348) Van Groot aus der teutschen Schule. Man weiß weder den Ort noch das Jahr seiner Geburt. Es war ein Maler von einem großen Talente in der Thiergattung. Er hatte eine schöne Farbe, viel Bewegung, eine richtige und geistreiche Tusche. Er lebte noch im Jahre 1780 zu Petersburg.

349) Dela Tour aus der Französischen Schule, gebohren gegen das Jahr 1706, ist über achtzig Jahr alt gestorben. Er hat sich einen großen, und wohl verdienten Ruf in dem Portrait mit Pastell erworben. Er gab den Portraits jenen Ausdruck, der ihnen allein Leben mittheilt, allein eine vollkommne Aehnlichkeit verschaft. Er arbeitete nicht mit Leichtigkeit, weil er eine große Genauigkeit erstrebte, und sich nicht

mit

mit dem begnügte was man das Oberflächliche (à peu près) nennt; aber er vollendete seine Werke durch künstliche Tusche, und durch eine hinreißende Arbeit, die ihnen den Schein der größten Leichtigkeit gab. In seinem Alter hat er mehrere seiner bessern Gemälde verdorben, und unter andern auch das sehr schöne Portrait von Restout, welches er der Akademie bei seiner Aufnahme geschenkt hatte. Man muß indessen gestehen, daß er bei seinen unglücklichen Operationen von einem großen Prinzip ausgieng, nehmlich von dem, den Köpfen allen Glanz der Nebenstücke aufzuopfern. Dieß Prinzip war es, weßwegen er das prachtvolle seidne Gewand, mit welchem er das Portrait des Restout bekleidet hatte, in ein einfaches Kleid von brauner Farbe veränderte. Sein Geist verließ ihn in den letzten Jahren seines Lebens; aber er bildete in seiner Verrücktheit nichts als große Ideen, und seine verstimmte Einbildungskraft war ganz und gar mit einer bizarren, aber erhabenen Kosmogonie beschäftigt.

G. Friedr. Schmidt, Freund des de la Tour, hat das Portrait dieses Künstlers von ihm selbst gemalt in Kupfer gestochen: Moitte hat das Portrait des Restout gestochen, noch ehe es wieder von dem Maler verdorben ward.

350) **Joseph Vernet** aus der Französischen Schule, und einer von den Malern welcher dieser Schule in einem niedrigen Fache Ehre gemacht haben, war gebohren zu Avignon im Jahre 1712. Er hat sich durch seine Seeküsten und durch seine nach den Prospekten der Gegenden in Italien zusammengesetzten Landschaften berühmt gemacht. Er hat eine lange Reihe von Jahren in Rom zugebracht, wo seine Werke von Ausländern gesucht, und selbst von Italiänern geschätzt wurden, die ihn unter die Zahl ihrer Künstler zu rechnen schienen. Er gab seinen so ziemlich mannigfaltigen Landschaften den Reiz der Natur, ohne das Portrait davon sklavisch darzustellen; verband mit der Schönheit der Wirkung das, was man Wahrheit der Farbe nennt, und beseelte seine Figuren mit einem Geiste, der seinen Werken das Siegel aufdrückt. Sein Ruf machte, daß ihn Ludwig XV. nach Frankreich beschied, um die Prospekte

spekte der Seehafen von diesem Reiche zu malen; Werke, dem Anschein nach undankbar, wie alle die, welche dem Genie der Künstler Fesseln anlegen, in denen er aber die eigensinnigste Genauigkeit überraschend und malerisch darzustellen wußte. Frei von dieser Arbeit, die ihm neue Beifallsbezeigungen erwarb, nahm er seine erstere Gattung, und man sagte, bei dem Anblicke der Gemälde, die er zu Paris verfertigte, er habe noch die nehmlichen Gegenstände seiner Studien, noch die nehmlichen Felder unter den Augen, die ihn zu einer andern Zeit beseelt hatten. Er hat bis auf den letzten Moment seines Lebens gearbeitet, ohne daß sein Körper, sein Geist, sein Humeur und sein Talent die Annäherung des Alters zu verrathen schienen; er starb zu Paris im Jahre 1786, in einem Alter von sieben und siebzig Jahren.

Le Bas hat nach diesem Maler die Prospekte der Hafen von Frankreich; Balechou drei Seeküsten, an denen man vorzüglich den Seesturm schätzt; Aliamet, Flipart und andre Kupferstecher eine große Anzahl von Gemälden gestochen.

351) Jean Baptiste Marie Pierre aus der Französischen Schule, gebohren zu Paris im Jahre 1715, hatte Vermögen, und trat blos aus Liebe zur Malerei in die Laufbahn dieser Kunst. Das Bewußtseyn seines Reichthums hielt ihn vielleicht ab, mit dem Eifer zu studieren, welchen die Noth erzeugt; und er hatte von der Natur eine verführerische Leichtigkeit empfangen, bei der man bald die Anhaltsamkeit in der Arbeit vernachläßigen kann, welche sie doch nie vollkommen ersetzt. Bei seiner Rückkunft nach Rom erschien er mit vielem Glanze, und ward unter die Zahl der besten lebenden Maler gerechnet. Man war damals gerecht. Sein Plafond in der Kapelle der Jungfrau zu St. Roch schien ihn über seine Zeitgenossen zu erheben, weil keiner von ihnen ein so großes Kunstwerk ausgeführt hatte *). Sein Ruf ward von weniger beträchtlichen Werken unterstützt. Man sahe hier Leichtigkeit, einen

*) Dieser Plafond hat sechs und funfzig Fuß in dem einen Diameter, und acht und vierzig in dem andern; die Erhöhung der Kuppel ist neunzehn Fuß.

einen hinlänglich guten Karakter in der Zeichnung, einen Styl, dem es nicht an Adel fehlt, eine gute Manier zu malen, eine Farbe, die weder schlechter noch besser war, als die Farbe seiner Nebenbuhler, kurz alles das, was damals die Französische Schule verlangte: man fuhr fort, ihn lobzupreisen. Bei zunehmendem Alter verließ er die Pinsel, und er malte schon seit langer Zeit nicht mehr, als er königlicher erster Maler und Director der Akademie ward. Zu dieser Stelle zog er sich Misvergnügte zu; man fand, daß er sie mit Uebermuth und mit Herrschsucht verwaltete. Die Künstler, welche Ursache zu haben glaubten, sich über ihn zu beklagen, redeten nicht anders von ihm, als von einem verachtungswürdigen Künstler, und überredeten auch davon die Leute von Welt, welche die Werke der Kunst wenig kennen, und nur die Urtheile nachsagen, welche ihnen vorgesagt werden. Die Wahrheit ist, daß, wenn auch Pierre nicht unter die großen Meister gerechnet werden darf, wenn er auch sogar große Fehler hat, er doch ein Maler von viel Verdienst war, und daß seine Laufbahn, die er auf eine ehrenvolle Art durchwandert ist, ohne Zweifel glänzender würde gewesen seyn, wenn ihm minder glückliche Vermögensumstände die Nothwendigkeit zu arbeiten auferlegt hätten. Er hatte edle Manieren, Geist, und eine hinlängliche Bekanntschaft in den Wissenschaften. Er starb zu Paris im Jahre 1789, in seinem vier und siebzigsten Jahre.

Nic. Dupuis hat nach dem Pierre den St. Franziskus gestochen, ein Gemälde von einer schätzbaren Einfachheit, welches man zu St. Sulpitius antrift; L. Lempereur die Entführung der Europa, und die Schmiedte des Vulkan: J. M. Preisser eine Bacchanale, und den Raub des Ganymedes.

352) **Anton Raphael Mengs** aus der teutschen Schule, war gebohren zu Außig einer Stadt in Böhmen im Jahre 1728. Er war der Schüler seines Vaters Ismael, eines Malers in Miniature und in Email, der ihn lange genug ohne Lineal und Zirkel geometrische Figuren zeichnen, ihn dann nach Gipsabdrücken und Kopieen über die Antike und nach der Natur zeichnen ließ, und ihn zei-

tig nach Rom führte, wo er ihn anhielt, die schönsten Ueberbleibsel der Kunst der Griechen, die Sixtinische Kapelle von Michel Angelo, und die Bogengänge Raphaels mit dem Bleistifte zu zeichnen. Auf diese Art öffnete er ihm den Weg zum Grossen; aber er selbst stellte ihm Hindernisse auf dem Pfade entgegen, den er ihn hatte betreten lassen, indem er ihn nöthigte beträchtliche Zusammensetzungen zu malen, z. B. ganze Gemälde vom Raphael in Miniature und in Email. Ismael war Maler bei August III. Kurfürsten von Sachsen und König von Polen; der junge Raphael säumte bei seiner Rückkunft in sein Vaterland nicht, die nehmliche Ehre zu empfangen, und nach einer zwoten Reise nach Rom ward er zum Premiermaler dieses Fürsten ernannt. Aber das Klima von Dreßden war seiner Gesundheit nachtheilig; oder die Liebe die er zu der Hauptstadt der Künste hegte, erlaubte ihm vielmehr nicht, anderswo sein Wohlseyn zu finden, und ließ ihn die Leiden seiner Einbildungskraft für einen Zustand von Kränklichkeit ansehen. Er erhielt die Erlaubniß, Rom zum drittenmale zu sehen. Bald nachher raubte ihm der unglückliche Krieg, welcher Sachsen an eine feindliche Macht lieferte, seinen Gehalt als Premiermaler, stürzte ihn in Armuth, machte ihn aber eben dadurch frei. Er benutzte seine Freiheit, einen Plafond in der dem St. Eusebius geweiheten Kirche der Augustiner in Fresko zu malen, und dieß Stück verschafte ihm einen großen Ruf, ohnerachtet es schlecht bezahlt ward. Auf einem andern Plafond, welches er für die Villa Albani malte, und zu dessen Sujet er den Apollo, die Mnemosyne und die Musen wählte, wagte er es, sich dem Gebrauche zu entziehen, welcher in diesen Gattungen der Malereien den Gesichtspunkt von unten auf in die Höhe nehmen läßt; ein Gebrauch, der stets Verkürzungen verursacht, welche der Schönheit der Formen zuwiderlaufen. Er setzte voraus, daß sein Werk ein an der Decke befestigtes Gemälde sei. Dieses Stück zog ihm grosse Lobsprüche, aber auch beissende Kritiken zu. Er hatte ein großes Beispiel auf seiner Seite, das Beispiel Raphaels; und was noch achtungswürdiger ist, als alle Beispiele, ist jenes große Prinzip, die Schönheit zu

suchen

suchen und zu erhalten, ein Prinzip, das ohnstreitig allen andern Prinzipen der Kunst vorgezogen werden muß. Wir haben es schon an einem andern Orte gesagt, und werden es vielleicht noch wiederholen; die Entwickelungen der Formen sind es, nicht ihre Verkürzungen, in denen sich ihre Schönheiten offenbaren.

Von Karl III. nach Madrid gerufen verfertigte er hier eine große Anzahl von Werken, und ward königlich bezahlt. Uebernehmung in der Arbeit, und einige Verdrüßlichkeiten, welche der Neid denen immer zuzieht, welche sich Ruhm erwerben, machten, daß er in einen Zustand von Auszehrung fiel. Er kam nach Rom zurück, genoß hier seinen Gehalt als Premiermaler des Königs von Spanien fort, verlängerte auch seinen Aufenthalt in Italien, so sehr er nur konnte, war aber endlich doch genöthigt, sich auf die dringende Ordre des Königs zurückzubegeben. Neue Arbeiten verschaften ihm seine Freiheit mit einer Pension begleitet. Er schmeichelte sich nun, endlich glücklich zu leben; aber kaum war er nach Rom zurückgekommen, so hatte er den Schmerz seine Gattin zu verlieren, und der Rest seines Lebens verfloß in Traurigkeit. Er fiel in einen Zustand von Auszehrung, und starb im Jahre 1779, in seinem ein und funfzigsten Jahre.

Die Zeit ist es, von der man die Bestimmung des Ranges dieses berühmten Künstlers zuschreiben muß. Seine Anhänger, an deren Spitze der sehr schätzbare Winkelmann steht, setzen ihn dem Raphael an die Seite, und schreiben ihm selbst höhere Partieen zu. Künstler von gebildetem Geiste, und deren Talente ihren Urtheilen Ansehen geben zu müssen scheinen, legen ihm einen ehrenvollen Rang unter den berühmten Meistern bei; andern, und auch dieß sind Künstler, andern kostet es selbst Mühe zu gestehen, daß er sehr ausgezeichnete Talente habe. Er hatte einen zu großen Namen, um nicht Neid gegen sich zu erregen; übrigens haben viele Menschen die Schwachheit, sich dem Glanze eines großen Rufs entgegenzustellen, so lange die noch leben, welche sich ihn erworben haben, ja selbst wenn sie noch nicht gar lange in dem Grabe sind. Wir haben

in

in Frankreich nur eine sehr kleine Anzahl von Werken des Mengs; man sieht wohl, daß sie von der Hand eines sehr geschickten Künstlers sind; aber es sind keine Hauptwerke, und kann man wohl nach einigen Pastelgemälden bestimmen, ob dieser Künstler ein großer Mann war? Mehrere Personen, unter denen auch ich bin, haben einige Zeit zu Paris ein Oelgemälde von Mengs gesehen: es stellte eine Jungfrau dar, eine ganze Figur: es war kein Meisterstück; aber man kann auch glauben, daß es keins von den schönern Werken des Malers war. Was wir behaupten können, ist dieß, daß wahrscheinlicherweise nie irgend ein Künstler erhabnere Grundsätze über die Kunst gehabt habe, und es ist denn freilich sehr schwer, daß die Erhabenheit der Prinzipien nicht einigen merkbaren Einfluß auf die Werke haben sollte. Seine Weisheit ist von den Liebhabern stürmischer Zusammensetzungen als Kälte behandelt worden; wenn alle seine Werke tief durchdacht gewesen sind, wie seine Schriften muthmaßen lassen, so haben sie allgemein schlecht beurtheilt werden müssen, weil man die Werke der Kunst gewöhnlich ohne Nachdenken betrachtet. Man beschuldigt ihn einer kleinlichen Manier, welche seine frühere Beschäftigung mit der Miniature verriethe; und er selbst, sagt sein Biograph, hat sich in dieser Rücksicht schuldig bekannt, und verbessert. Man hat behauptet, daß in mehrern seiner Werke seine Vollendung in das Email spiele, und Pompeo Battoni sagte, daß die Gemälde des Mengs einen Spiegel abgeben könnten. Aber zugegeben, daß er alle diese Fehler hatte, so kann es doch immer wahr bleiben, daß er ein sehr großer Künstler war, weil Fehler, selbst beträchtliche Fehler durch große Schönheiten ausgelöscht werden können, und weil die, deren man ihn beschuldigt, nur auf Nebenpartieen und Handgriffen der Kunst beruhen, und er demohngeachtet die geistreichen und Hauptpartieen davon kann besessen haben *). Die Feh-

*) Es scheint, man könne bei dem Urtheile stehen bleiben, welches ein sehr geschickter Maler über den Mengs fällt, der ihn als einen einsichtsvollen Schüler Raphaels betrachtet, und glaubt, Mengs würde nichts gewesen seyn, wenn kein Raphael existirt hätte.

Fehler großer Männer dienen der Bosheit ihrer Zeitgenossen zum Troste: die Nachwelt verzeiht sie, ja sie würdigt sie kaum einiger Bemerkung: sie bleibt einzig bei den Vollkommenheiten stehen, welche sie zu den Gegenständen ihrer Studien macht. So giebt ein von seinen Zeitgenossen übel behandelter Künstler denen große Belehrungen, welche nach ihm gebohren werden.

Man findet in Mengs Schriften eine feine platonische Metaphysik, welche anfangs einige Mühe verursacht, und die Lectüre davon in einigen Theilen etwas schwer macht; man findet auch hier ganz eigne Ideen, welche anzunehmen gefährlich seyn dürfte; man findet einige darunter, welche den Umkreiß der Kunst einschränken: aber es ist kein Buch fähiger den Geist der Künstler zu erheben, und ihnen eine höhere Idee von ihrer Kunst einzuflößen. Der Gegenstand davon vergrößert sich unter ihren Augen, und sie fühlen sich mit Liebe zum Schönen und Großen beseelt, welches doch immer der Zweck ihrer Arbeiten seyn muß. Sie lernten von ihren Meistern, daß sie die Natur nachahmen müßten; Mengs belehrt sie, daß sie sich eine größere Natur schaffen müssen, schöner noch als die, welche sich ihren Augen darstellt; sie fühlen sich berufen, eine göttliche Natur zu schaffen; voll Vertrauen auf diesen herrlichen Gegenstand ihrer Kunst verehren sie ihn, und scheuen sich, ihn durch niedrige Produkte herabzuwürdigen: sie achten sich selbst hoch, und bringen nichts als Werke hervor, welche würdig sind, ihre edle Kühnheit zu unterstützen. Wenn es wahr ist, daß die malerischen Werke von Mengs seines Rufes nicht würdig waren, so hütet euch sie zu betrachten; leset aber seine Schriften, und fachet auf der Leinewand das göttliche Feuer an, mit welchem sie euch entzündet haben.

Die Zusammenkunft des Augustus und der Kleopatra von Mengs ist in schwarzer Kunst gestochen worden. Die Geschichte, nach dem Dictiren des Janus schreibend, ein Gemälde im Vatikan, und eine Jungfrau mit dem Jesuskinde auf dem Arme sind von Dom. Cunego gestochen worden: ein St. Johannes und eine Magdalena von Salvator Carmona.

Eine grosse Anzahl von Künstlern glaubt sich berechtigt, die im Herkulanum ausgegrabenen antiken Malereien zu verachten, und es ist auch mehr als wahrscheinlich, daß sie nicht das Werk grosser Maler des Alterthums, ja daß sie sogar zu einer Zeit verfertigt sind, wo die Kunst bei den Alten in Verfall war. Indessen sind doch noch darauf so gute Abdrücke von dem schönen Style der Griechischen Schule übrig, daß Mengs, schon im Besitze seines vollen Rufes, bei seiner zwoten Rückkunft von Madrid ein tiefes Studium damit vornahm, und Belehrungen daraus schöpfte, welche ihn veranlaßten, seine Manier zu verändern, und zu vergrössern. Er hatte vorher den Raphael fleißig studiert; er hatte selbst die Atheniensische Schule kopirt; und doch glaubte dieser Schüler des größten unter den neuern Malern, in die Schule der alten Malereien von Herkulanum gehen zu müssen. Bilde man sich nun von dem Talente des Mengs welche Idee man wolle, man würde, hätte er auch nichts bessers verfertigt, als seine zwei Pastelgemälde, welche in Paris bekannt sind, und die die Unschuld und das Vergnügen darstellen, man würde bekennen müssen, daß er ein Künstler von einem hinlänglich grossen Verdienste war, um sein Ansehen hier verehren zu müssen, ja daß vielleicht dieses Ansehen als eine sehr kräftige Antwort für die Verleumder der alten Malerei angesehen werden müsse.

353) Jean Baptiste Deshays aus der Französischen Schule, gebohren zu Rouen im Jahre 1729, trug in seinem zwei und zwanzigsten Jahre den ersten Preiß bei der königlichen Akademie davon, und ward in seinem neun und zwanzigsten Jahre in diese Akademie aufgenommen. Er hatte Wärme und Karakter, besaß hinlängliche Korrektheit, mehr Gefühl als Eleganz in den Formen, mehr Anlagen sich des Grossen, als des Schönen zu bemächtigen. Sein Pinsel war voll und fest; seine Zusammensetzung verrieth Enthusiasmus; seine Farbe hatte nichts Auffallendes, aber sie war für die Geschichtsgattung nicht unschicklich. Er war mehr zu starken Ausdrücken als zu sanften Leidenschaften gestimmt. Man sieht von ihm in den Sälen der Akademie sein Aufnahmegemälde,

welches

welches die Venus vorstellt, wie sie über den Körper Hectors einen göttlichen Saft ausgießt, um ihn vor der Zerstörung zu bewahren. Man erinnert sich noch bei öffentlichen Ausstellungen Gemälde aus der Geschichte des St. Andreas, für die Stadt Rouen bestimmt, und den Tod St. Benedicts gesehen zu haben, den er für die Stadt Orleans verfertigte, u. d. g. Dieser Künstler, der noch genug Fortschritte hätte machen können, starb zu Paris im Jahre 1763, in seinem sechs und dreißigsten Jahre.

Zwei seiner Gemälde aus der Geschichte des St. Andreas sind von P. Parizeau, seinem Schüler, mit der Radiernadel gestochen worden. (Abschnitt von Hrn. Levesque.)

Alphabetisches Register

der neuern Maler.

Die Ziffern weisen auf die gleichlautenden Ziffern zurück, welche vor den Namen der Maler in dem vorhergehenden Abschnitte stehen.

A.

B.

Breda

C.

D.

E.

F.

F.

G.

H.

J.

K.

Ketel

Michel

Parme-

Restout

S.

Savery

T.

V.

Vinci

Uebersicht der Fort- und Rückschritte der neuern Maler in der Kunst.

Es war gegen das vierzehnte Jahrhundert unsrer Zeitrechnung, als die Malerei in Europa wieder auflebte: in eine tiefe Unwissenheit versunken, waren die Geister damals noch weit von dem Zeitpunkte entfernt, wo eine reine Philosophie sie zu erhellen begann. Sie allein ist es, welche die Vollkommenheit der Gegenstände bestimmen kann, mit denen sich der menschliche Geist beschäftigt: auch die Maler, unfähig zu jeder philosophischen Erkenntniß, schränkten sich blos darauf ein, Werke zu verfertigen, die, um ihren verwilderten Zeitgenossen zu gefallen, weder der Schönheit noch Vollkommenheit bedurften. In Italien, wo die Kunst bei ihrer Wiederauflebung zu wirken anfieng,

anfieng, wurden sie mit Malereien von Kirchenmauern, Kapellen, und Gottesäckern beschäftigt, wo sie die Geheimnisse der Leidensgeschichte, und andre ähnliche Sujets darstellen mußten; so zweckten bei den ersten Augenblicken der wiederauflebenden Malerei ihre Arbeiten mehr auf Ueberfluß ab, als auf Vollkommenheit, mehr auf die Zahl der Figuren als auf ihre Schönheit; und die Kunst hat bei den Neuern immer etwas von diesem Fehler beibehalten, den sie sich in ihrer Wiege zugezogen hatte. Selbst in unsern Tagen ist es noch nicht so, wie bei den Griechen, ausgemachte Nothwendigkeit, daß der Künstler dem Geschmacke der gebildeten Männer und der Philosophen Genüge zu leisten suche: es ist ihm genug, den Augen reicher Leute und einer unwissenden Menge zu gefallen. Vom Strome hingerissen, haben selbst diejenigen, welche sich auf die Kunst verstehen sollten, selbst diejenigen, welche sie ausüben, die unüberwindlichen Urtheile der Menge angenommen. Die Künstler, statt sich die Vollkommenheit der Kunst zum Ziele zu setzen, statt sich auf Wahl und Schönheit zu legen, gründen ihre Wirkungen einzig auf die Leichtigkeit der Arbeit, und den Ueberfluß an Gegenständen: sie halten sich bei Partieen davon auf, welche leichter von den Liebhabern taxirt werden können; sie haben sich anfangs von denen verderben lassen, welche sie anwandten, haben dann den Geschmack der Kenner gebildet, und der große Gegenstand der Kunst ist gewissermaßen unbekannt geblieben.

Indessen blieb die Malerei nicht in dem Zustande von Unvollkommenheit, in welchem sie diejenigen ließen, welche sie zuerst unter den Neuern bildeten. Es war natürlich, daß die Maler Mittel suchten, einer den andern zu übertreffen, und auf diese Art etwas von Theorie mit der barbarischen Praxis verbanden, die sie angenommen hatten. Die erste Partie, auf welche sie stießen, oder die sie vielmehr nach den Alten wieder zu erneuern das Glück hatten, war die Perspektive: sie ertheilt der Kunst Fähigkeit, die Verkürzung auszudrücken, und ihren Werken mehr Wirkung und mehr Wahrheit zu geben.

Domi-

Dominichino Ghirlandaio, ein Florentiner, war der erste, welcher den Styl seiner Zusammensetzung durch Gruppirung seiner Figuren verbesserte, und der seinen Gemälden Vertiefung zu geben wußte, indem er die Plans, welche sie einnehmen durch eine vernunftmäßige Abstufung unterschied; aber er blieb weit von der Kühnheit entfernt, welche seine Nachfolger in der Zusammensetzung gezeigt haben.

Gegen das Ende des funfzehnten Jahrhunderts sahe man zu gleicher Zeit einige Künstler von erhabenem Talente blühen, nämlich Leonard da Vinci, Michel Angelo, Giorgion, Titian, Bartholomeus von St. Markus, und Raphael; Leonard von Vinci war der Erfinder einer großen Menge von Details in der Kunst; Michel Angelo vergrößerte die Partie der Zeichnung in den Formen durch das Studium der Antiken, und die Kenntniß der Anatomie; Giorgion verbesserte die Kunst im allgemeinen, und gab dem Kolorit mehr Glanz, als seine Vorgänger; Titian legte durch eine sorgfältigere Nachahmung der Natur mehr Vollkommenheit und mehr Wahrheit in die Töne; Bartholomeus von St. Markus studierte ausschließlich die Partie der Bekleidungen, und fand zugleich mit dem Helldunkel, die gute Manier die Figuren zu bekleiden, und das Nackte, welches der Stoff bedeckt, fühlen zu lassen; Raphael, mit einem höhern Talente begabt, fieng mit dem Studio seiner sämmtlichen Vorgänger und seiner Zeitgenossen an, und vereinigte in sich allein alle jene großen Partieen, welche sie jeder für sich besitzen; er wußte davon einen glücklichen Gebrauch zu machen, folgte der Wahrheit der Natur und dem Schicklichen, und bildete sich einen vollkommneren und allgemeinern Styl, als alle Maler, die vor ihm existirten, als alle die, welche ihm folgten. Wenn er aber in allen Partieen der Kunst exzellirte, so war er vorzüglich erhaben in der Partie der Erfindung, und der Zusammensetzung, und es ist höchst wahrscheinlich, die Griechen selbst würden von Verwunderung betroffen worden seyn, wenn sie seine Meisterstücke in dem Vatikan gesehen hätten, auf denen sich so viel Ueberfluß mit so viel Vollendung, so

viel

viel Vollkommenheit, so viel Reinheit und so viel Leichtigkeit vereinigt findet.

Als die Malerei bei den Griechen zu der Zeit des Zeuxis und Parrhasius auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gestiegen war, fand Apelles nichts, was er der Kunst noch beifügen konnte, als die Grazie: eben so blieb bei den Neuern nach der Erscheinung Raphaels nur noch die Grazie übrig, welche den Werken der Kunst fehlte: sie ward ihr vom Correggio gegeben. Damals ward die Malerei bei den Neuern auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht; der aufgeklärte Geschmack der wahren Kenner, und die wenig geübten Augen des gemeinen Haufens wurden auf gleiche Weise befriedigt.

Nach diesen großen Meistern findet man einen großen Zwischenraum bis auf die Zeit der Carracci. Diese zu Bologna gebornen Künstler legten sich auf das Studium der Werke ihrer Vorgänger, vorzüglich des Correggio, und wurden die ersten, größten und berühmtesten ihrer Nachahmer. Hannibal hatte eine sehr korrekte Zeichnung, und vereinigte den Styl der Antiken mit der Manier seines Bruders Ludwigs; aber er versäumte die Feinheiten der Kunst und ihre philosophischen Gründe aufzusuchen. Die Schüler der Carracci bilden eine sehr gelehrte Schule, ob sie schon die nehmliche Bahn verfolgen: aber Guido, ein Maler von einem glücklichen und leichtem Talente, bildete sich einen zu gleicher Zeit anmuthigen und schönen, reichen und leichten Styl. Guerchino bildete sich nach dem Caravaggio, und erfand selbst einen eigenen Styl im Helldunkel, aus starken Schatten, lebhaften Gegensätzen, und schneidenden Unterbrechungen zusammengesetzt.

Nach diesen großen Künstlern, welche mit einer leichten Manier den Schein von Vollkommenheit nachahmten, den sie an ihren Vorgängern und in der Natur fanden, trat Pietro de Cortona auf, der, da er zu viel Schwürigkeit fand, um in diesem Fache glücklich zu seyn, und überdieß von Natur ein grosses Talent besaß, sich vorzüglich auf die Partie der Zusammensetzung oder der Ausschmückung, und auf das legte, was die Künstler Geschmack nennen. Er unterschied die Erfindung

von

von der Zusammensetzung, schien sich nur schwach mit der erstern zu beschäftigen, und hielt sich vorzüglich bei den Partieen auf, welche dem Gesichte schmeicheln, nehmlich bei den Kontrasten von Gruppen und von den Gliedern der Figuren. Damals war es, als die Gewohnheit aufkam, die Gemälde mit einer großen Anzahl von Figuren zu überhäufen, ohne zu untersuchen, ob sie mit dem Sujet der zu behandelnden Geschichte harmonirten oder nicht. Anstatt daß die alten Griechen in ihren Werken nur eine kleine Anzahl von Figuren anbrachten, um die Vollkommenheit derer, die sie aufnahmen, fühlbarer zu machen, so haben die malerischen Schüler oder Nachahmer des Cortona im Gegentheil ihre Unvollkommenheiten durch Vervielfältigung der Gegenstände zu verbergen gesucht. Diese Schule des Cortona hat sich in mehrere Zweige getheilt, und den Karakter der Kunst verändert; oder sie hat vielmehr, da sie sich mehr damit beschäftigte, die Anzahl ihrer Figuren zu vervielfältigen, als unter ihnen eine kluge und vernunftmäßige Wahl zu treffen, sie nothwendig zu machen, und bis auf den höchsten Grad von Vollkommenheit zu erheben, sie hat vielmehr nichts gethan, als die Maler auf den Punkt zurückgeführt, wo sie ihre erstern Wiederhersteller unter den Neuern gelassen hatten, und diesem frühern Zustande der Kunst die Vollkommenheiten beigefügt, deren er fähig war.

Kurze Zeit nachher erschien zu Rom Carl Maratti, der um zur Vollkommenheit zu gelangen, sie in den Werken großer Meister, vorzüglich in denen aus der Schule der Carracci suchte; ob er gleich die Natur schon fleißig studiert hatte, so sahe er doch an den Werken dieser Künstler, daß man sie nicht immer mit einer ängstlichen Genauigkeit nachahmen muß: dieß Prinzip, welches er auf alle Partieen der Kunst bezog, gab seiner Schule, welches die letzte in Rom war, einen gewissen mühsamen Styl, der ein wenig in Manierirung fiel.

Frankreich hatte ebenfalls große Männer, vorzüglich in der Partie der Zusammensetzung, eine Partie, in welcher Poussin nach Raphael der beste Nachahmer des Styls der alten Griechen gewesen ist. Karl le Brun und mehrere andre zeichneten

neten sich durch eine große Fruchtbarkeit aus; und so lange sich die Französische Schule nicht von den Prinzipien der Italiänischen Schule entfernte, brachte sie Meister von einem großen Verdienste in verschiedenen Partieen der Kunst hervor.

Mengs ist es, der bis jetzt geredet hat; wir haben ihn fast Wort für Wort ausgeschrieben. Er täuscht sich nicht, wenn er sagt, daß die Kunst nach Le Brun in Frankreich ausgeartet sei; er täuscht sich aber, wenn er zur Ursache dieser Ausartung die Nachahmung der Werke des Rubens angiebt, welche sich zu Paris befinden. Er beweiset durch dieß Urtheil, daß ihm unsre neue Schule nicht sehr bekannt ist. Nie haben sich die Franzosen sehr mit der Nachahmung des Rubens beschäftigt; sie haben ihn sogar lange Zeit verachtet. Fast alle Zöglinge Italiens, sind sie dadurch ausgeartet, daß sie sich fast durchgängig die Schule des Cortona und Carl Maratti zum Muster nahmen, und die Fehler dieser Schulen erbten, ohne alle ihre Schönheiten mit aufzunehmen, die sie zu sehr aus den Augen verlohren. Ausgeartet sind sie, weil Anton Coypel, der viel Einfluß auf die Künstler seiner Nation hatte, den Rathschlägen Berninis zu viel Gehör gab. Endlich hat die Vollkommenheit der Schauspielkunst in Frankreich, die Geschicklichkeit unsrer Schauspieler, die Pracht und die Manieren unsers Hofes nicht weniger zu dem Falle der Kunst beigetragen. Statt sich nach der schönen Simplizität der Natur zu bilden, haben unsre Maler die Gebehrden und Stellungen unsrer Schauspieler, die Minauderien der Hofdamen, die affectirten Mienen der Hofleute, die Pracht von Versailles, und den Glanz der Oper studiert. Mengs selbst sagt, und wir widersprechen ihm nicht, „daß die Franzosen sich einen Nationalstyl gebildet hätten, bei „welchem ein sinnreicher Geschmack, und etwas, das sie Geist „nennten, auszeichnende Eigenschaften wären; daß sie aufgehört hätten, in ihren Gemälden Griechen, Egypter, Römer „und Barbaren aufzuführen, so wie sich ihnen der große Poussin zum Muster dargestellt hätte, und daß sie sich in die Ma-

„lerei

„lerei französischer Figuren eingeschränkt hätten, wenn sie die „Geschichte irgend eines Volkes hätten darstellen wollen.“

Wenn unsre Figuren, dem Berichte des Mengs zu Folge, einen Französischen Karacter haben, so haben wir deshalb nicht den Rubens nachgeahmt, der in seinen Werken, so stark es nur möglich ist, und weit mehr, als Otto Vaenius sein Meister, den Flandrischen Karakter ausdrückt. Wahr ist es, daß sich unsre Maler, wie Cortona und Carl Maratti, bestrebt haben, ihre Gemälde mit einer großen Anzahl von Figuren auszuschmücken, sie reizend zu gruppiren um den Gesichtssinnen zu schmeicheln, daß sie mehr bemüht gewesen sind, ihnen diesen kunstreichen Schmuck zu geben, als sie mit Ausdruck und Schönheit zu beseelen, und daß sie ihnen überdieß die Manieren des Hofs und des Theaters untergelegt haben. Aber unsre Schule verändert jetzt ihre Prinzipien, und wenn sie fortfährt, die Bahn zu verfolgen, die sie sich zu bezeichnen anfängt, so wird sie unter allen Schulen die strengste Beobachterin des Schicklichen, und der Gesetze werden, welche sich die Künstler des alten Griechenlands auferlegten. Man lachte einst, als ein Liebhaber, der sehr richtig sahe, der Graf Caylus, den Künstlern den Weg anzeigte, den sie verfolgen müßten; mehrere unsrer Maler erregen Erstaunen, daß sie ihn betreten haben. (Lev.)

Malerei.

Jedermann muß in Erstaunen gerathen bei dem Anblick einer ebnen Oberfläche, die ihm mit Hülfe von Zügen und Farben erhobene Gegenstände darstellt. Wenn der Mensch auf einem Gemälde die Meisterstücke der Natur sieht, mit ihren lachendsten Farben geschmückt, und auf eine überraschende und die Sinne bezaubernde Manier angebracht, so muß er zur Bewunderung hingerissen werden; aber wenn nun die Gegenstände, deren Vorsprung und bezaubernden Glanz er bewundert hat, zu seiner Seele sprechen, indem sie ihm entweder ein Wesen, das er liebt, oder eine Handlung darbieten, die ihm Ge-

schmack an unschuldigen Vergnügungen, an Muth, an Tugenden einflößt; wenn endlich das Gemälde in ihm die schönsten Gefühle erregt; dann wird er leidenschaftlich für diese Kunst eingenommen, welche einen von den Graden seines Glücks in der menschlichen Gesellschaft begründet. Dieß ist die Definition, dieß sind die Wirkungen der Malerei.

Nach dieser kurzen Auseinandersetzung kann man von dem urtheilen, was in der Seele eines Malers vorgeht, der, da er die wahrhaft glücklichen Augenblicke, die er genossen hat, einzig seiner Kunst verdankt, sich nun anschickt, dem Publiko alle seine Ideen über das mitzutheilen, was diese Kunst Nützliches, Großes und Erhabenes besitzt.... Indessen müssen diese aufgehäuften Ideen getheilet, und in Ordnung gebracht werden, damit das Resultat davon von jedem Leser gefaßt und gebilligt werden könne.

Cicero sagt in seiner Rede für den Dichter Archias, wenn er von den Wissenschaften spricht: „Sie geben der Jugend „Nahrung, sie erquicken das Alter, sie verschönern den Wohl„stand, sie bieten dem Unglück Trost und Zuflucht dar, sie er„götzen in häußlicher Einsamkeit, sind kein Hinderniß bei aus„wärtigen Geschäften; sie begleiten uns Tag und Nacht, bei „unsern Reisen, und auf dem Lande; und wenn unsre Geistes„kräfte uns nicht vergönnen, Bekanntschaft mit ihnen zu ma„chen, oder an ihnen Geschmack zu finden, so müssen wir „doch diejenigen hochachten und bewundern, welche sie besi„tzen.“

Nichts ist anwendbarer auf die Malerei als diese Stelle eines der schönsten Geister des Alterthums, und man mag nun unsre Kunst selbst ausüben, oder aus ihr den Gegenstand seiner Belustigung und seiner Wißbegierde machen, man wird bald alle jene Vortheile bei ihr antreffen.

Indessen schränkt sich die Malerei nicht blos auf die Vergnügungen ein, welche die schönen Wissenschaften gewähren. Der Schmuck, mit dem sie unsre Häuser, unsre Theater, unsre Palläste und unsre Tempel verschönert, bemächtigt sich unaufhörlich unsrer Augen auf eine zauberische Manier,

und

und das ohne Erforschung, ohne Studium, und ohne Ermüdung. Wer eine schöne Malerei besitzt, schmeckt ein Vergnügen, das er ohne Aufhören vervielfältigt, indem er seine Freunde und Mitbürger daran Theil nehmen läßt. Die verschiedenen Arten von Geistern finden einen eignen Reiz an den Produkten dieser schönen Kunst. Die empfindsame Seele wird theils durch den allgemeinen Ausdruck eines Sujets, theils durch den Ausdruck der Figuren gerührt, aus denen es zusammengesetzt ist; wer mit Gedächtniß begabt ist, freut sich hier das wiederzufinden, was er aus der Fabel, aus der Geschichte, und aus dem Studio des Alterthums behalten hat; ja das Auge des unempfindlichsten, ungelehrtesten, ich möchte fast sagen des plumpesten Menschen, wird hier verweilen, und bald durch die Formen und Farben eines schönen Gemäldes angezogen werden.

Vermöge einer bewundernswürdigen Wirkung des menschlichen Fleißes unterwirft die Malerei unsern Blicken alles das, was uns das Universum darbietet. Ihre Herrschaft erstreckt sich über alle Jahrhunderte, und über alle Länder, sie stellt uns die vergangenen Thaten eben so gut dar, wie die, deren Zeugen wir sind, die entferntesten Gegenstände eben so gut, als die, welche uns umgeben. In diesem Stücke ergänzt diese schöne Kunst sogar die Natur, welche uns nichts als die daseienden Gegenstände sichtbar macht. Die Täuschung, welche sie bewirkt, ist so groß, daß man jene Beherrscherin der Welt verläßt, um die Reize ihrer Darstellung zu genießen, das heißt, eines Gemäldes, über welches ihre gewöhnliche Bewegung und ihre zufällige Beweglichkeit ausgebreitet ist. Durch unsre Kunst erhebt sich der Mensch in den Himmel, steigt zu der Hölle hinab, und sieht mit Vergnügen Vereinigungen von Dingen, welche zusammen aufzufinden unmöglich ist.

Aber wir wollen hier nicht eine Lobrede auf die Malerei halten: wir wollen blos angeben, wie weit sie die Künstler bringen können, und hierdurch zeigen, was ihr die Großen der Erde schuldig sind. Sie kann den Menschen von seinen Pflichten unterrichten, und ihn zu den edelsten Leidenschaften

entflammen; allein sie kann auch in unsern Seelen die verabscheuungswürdigsten Begierden erregen: und dieß ist der Zeitpunkt, wo sie unterdrückt werden muß. Die Malerei vermehrt das Gefühl von Ehrfurcht, welches wir in die Palläste und in die Tempel mitbringen müssen; ist sie aber hier übel angebracht, oder verschwendet, so schadet sie dem Ganzen, und verliert ihre Wirkung. Dieser Schatz des menschlichen Geistes kann mit dem Golde verglichen werden; eben so wie dieses Metall verliert es seinen Werth durch eine trivielle Verbreitung; gleich ihm wird es gefährlich, wenn es unsre Herzen verdirbt.

Gegenstände durch die Malerei darstellen, welche der reinen Moral zuwiderlaufen, heißt, ihr eine ihrer kostbarsten Eigenschaften, die Publizität rauben; heißt, sich dadurch zu einem Verführer der Sinne machen, heißt endlich, eine der schönsten Gaben, welche der Urheber aller Tugenden in den Menschen gelegt hat, die Industrie verächtlich machen. Reiche, deren Geschmack nicht verdorben ist, sollten diese Arten von Malerei bezahlen, selbst theuer bezahlen, um sie zu vernichten. Allein eine weise Delikatesse in Rücksicht auf das, was die guten Sitten betrift, darf doch nie in eine kindische Furchtsamkeit, oder in Fanatismus übergehen; Liebe und sanfte Wollust liegen nicht außer den Grenzen der Natur, statt daß Frechheit und Unzucht der Sittsamkeit, der Gesundheit, dem obrigkeitlichen Gesetze, und folglich allen Religionen zuwider sind.

Haben wir sonach alles das ausgeschlossen, was das Laster unterstützen kann, so können wir zur Bildung unsrer Gemälde alle Merkwürdigkeiten benutzen, welche uns die Natur darbietet. Da aber der Gegenstände so viel, da sie so verschieden, da sie auf so mannigfaltige Art dargestellt sind, so theilen sie sich unter die verschiedenen Geister, welche sich mit der Malerei beschäftigen: diese Verschiedenheit in dem Stoffe ihrer Arbeiten bestimmt die Verschiedenheit der Gattungen.

Wir halten es für nützlich, vor der Eintheilung der Malerei einige Fundamentalprinzipe über den wahren Zweck derselben,

selben, über ihre Möglichkeiten, und über das, was man von ihr zu verlangen befugt ist, aufzustellen. Wir wollen diese verschiedenen Punkte untersuchen, und uns bemühen sie festzusetzen, wobei wir auf alles das antworten werden, was man ihren Wirkungen, und dem Vergnügen, welches sie uns verschaffen kann, entgegenstellt.

Daraus, daß die Malerei zuweilen eine vollkommne Täuschung hervorbringt, und uns einige Gegenstände in einer so großen Aehnlichkeit mit der Natur selbst darstellt, daß man sie mit Händen greifen möchte, daraus würde es lächerlich seyn, den Schluß zu ziehen, daß eine solche Nachahmung es sei, worinnen ihr Werth bestehe, und daß sie nichts von dem unternehmen dürfe, was nicht dieser Täuschung fähig ist. Es scheint uns nicht schwer zu behaupten, daß die Partieen der Kunst, welche Täuschung zulassen, und Irrthum erzeugen, sehr beschränkte Partieen sind, und daß die Vortrefflichkeit und das Schwürige der Malerei in denen liege, wo Täuschung unmöglich ist.

Vors erste muß man, um die Augen zu täuschen, unbewegliche Gegenstände erwählen, wie z. B. den Vorhang des Apelles, und die Weintrauben des Zeuxis. Denn wenn die Gegenstände der geringsten Bewegung fähig sind, so kann das Auge nicht mehr getäuscht werden: sonach wird man zugeben, daß die Kunst, wenn ihr Zweck Täuschung ist, auf die Nachahmung der geschmacklosesten Gegenstände eingeschränkt ist. Zweitens müssen die Modelle, welche zur Hervorbringung der Täuschung erwählt werden, von einer dunkeln Tinte, und so beschaffen seyn, daß sie die Lichtstralen verschlingen. Denn die größeste Weiße, welche die Maler anbringen können, ist doch eine undurchsichtige Materie, und es ist also nicht möglich, daß sie den Glanz eines auf einen harten und leuchtenden Körper zurückstralenden Lichtes bis auf den Punkt der Täuschung nachahmen könnten: auf einer andern Seite geben die schönen Farben, mit denen die Natur mehrere ihrer Produkte verschönert, den schönsten kolorirten Stoffen, deren sich die Maler bedienen können, unmittelbar mit ihr verglichen, ein mattes und unreines

nes Ansehen; woraus man schließen kann, daß Gegenstände von reichen und glänzenden Farben nicht zu Modells genommen werden dürfen, wenn der einzige Zweck der Malerei der ist, die Augen zu täuschen.

Wir gehen noch weiter: nachdem wir gezeigt haben, daß diese Art von Talent auf die Nachahmung unbeweglicher, und mit weniger glänzenden Farben begabter Gegenstände eingeschränkt ist, so wollen wir beweisen, daß diese Darstellungen nur auf Flächen von mittler Größe Wirkung haben können; denn wollte man ein Gemälde von einem weiten Umfange darstellen, so müßte man eine große Distanz annehmen, um es zu sehen. Nun setzt aber eine große Entfernung einen einzigen Gesichtspunkt voraus, um durch die Gegenstände des Gemäldes, welche der Perspektive fähig sind, einige Täuschung hervorzubringen, und diese Gegenstände selbst würden unförmlich erscheinen, wenn der Zuschauer sich außer dem gehörigen Gesichtspunkte befände: da er sich aber schwerlich in ihn stellen wird, ohne hingeführt, und ohne vorher davon benachrichtigt worden zu seyn, so ist es der Vernunft zuwider, Werke welche Täuschung hervorbringen sollen, auf großen Flächen zu unternehmen.

Aus alle dem bisher gesagten, können wir schließen, daß die Malerei unsre Augen reizt, daß sie unsre Wohnungen schmückt, daß sie alle den Glanz verbreitet, welchen die Kunst erreichen kann, daß, wenn sie die Leidenschaften der Seele und die Gemüthsbewegungen ausdrückt, sie uns mit den edelsten und rührendsten Gefühlen durchdringt: daß wir aber den Vorsatz aufgeben müssen, jederzeit Täuschung hervorzubringen, wenn wir ihre ausgezeichnetesten Kräfte enthüllen wollen.

Aber, möchte man fragen, was ist denn nun die Malerei, wenn sie nur da wahr, schön, auszeichnend, und erhaben ist, wo sie die Augen bei der Nachahmung der Gegenstände nicht täuscht, welche sie, diese Nebenbuhlerin der Natur uns darbietet?

Wir eilen darauf zu antworten, daß die Malerei eine Kunst sei, daß sie der Natur nicht gleich komme, und weder

ihren

ihren Glanz erreichen, noch ihre Beweglichkeit darstellen könne, und daß ihr wahrer Zweck sei, die Produkte davon zu vereinigen, und eine unbewegliche Darstellung von ihr zu liefern, vermöge aller der Mittel, deren die Verfahrungsarten dieser Kunst fähig sind; wir setzen hinzu, daß man nicht mehr von der Malerei erwarten dürfe, daß die Gegenstände, welche sie uns darstellt, für wirkliche Gegenstände gehalten werden müßten, so wie man von der dramatischen Ausführung nicht verlangt, daß das Theater, die Schauspieler, und die Verse, welche sie hersagen, für die nehmlichen Oerter, die nehmlichen Helden, und die nehmlichen Unterhaltungen genommen werden müssen, deren Vorstellung man uns giebt. Und da die Dichtkunst eine Nachahmung des Hörbaren ist, mit dem man einige Handlungen verbindet, so ist auf gleiche Art die Malerei ein Bild von dem, was in die Gesichtssinne fällt, in allen Bewegungen, und unter allen möglichen Gesichtspunkten.

Man sieht, daß wir bei Zurückführung unsrer Kunst auf das, was sie unternehmen kann, sowohl ihren Gebrauch als ihre Herrschaft erweitern. Es scheint im Gegentheil, als ob diejenigen, welche ihr die Fähigkeit der Natur gleichzukommen zuschreiben, von der sie doch nur ein angenehmer Abdruck ist, sie durch die barbarischeste Prozedur von alle den Oertern hätten ausschließen wollen, zu deren Verschönerung sie gemacht ist. Sie verfahren folgendermaßen. Setzt man sich z. B. vor, auf den leeren Räumen, welche eine geschickte Baukunst lassen muß, einige Malereien von den interessantesten Handlungen anzubringen, so sagen sie: „menschliche Wohnungen „müssen den Karakter fester und von Mauerwerk umgebener „Oerter beibehalten: Gemälde stellen entweder Oeffnungen „(percés) dar, welche diese Idee zerstören, oder einen Grund „aus der Baukunst, welcher keine Analogie mit der Baukunst „des Ortes hat, wo sie gemalt ist, oder endlich Figuren, de„ren Handlungen und Kostumes den Bewohnern der Oerter „fremd sind, welche die Malerei schmückt; sie muß also hier „ausgeschlossen werden.“ Man fühlt das Seichte dieser Beweise; ich glaube schon darauf geantwortet zu haben, da ich

gezeigt habe, daß die interessanteste Malerei nie mit der wirklichen Baukunst, nie mit den beseelten Figuren, und noch viel weniger mit den wirklichen Oeffnungen (percés) in Vergleichung kommen kann, da die Fensteröffnungen ein für die Kunst Himmel und weite Fernen zu malen, sehr niederdrückendes Gegenstück darbieten; ich habe, sag' ich, darauf geantwortet, indem ich festsetzte, daß alle Bemühungen der Kunst, von der wir reden, nicht dahin gelangen werden, zu verursachen, daß man die Gegenstände, die man nachahmt, für die Gegenstände selbst hält, und daß sie blos zur Absicht hat, das lebendigste und glänzendste Bild davon in das Gedächtniß zu bringen.

Wenn gewisse Philosophen unsrer Zeiten die Dichtkunst verachten, jene Sprache, die den Menschen über sich selbst erhebt, so verbannen die Verleumder der Malerei diese Kunst von der Dekoration der Plafonds und der Kuppeln, wo man doch das Erstaunenswürdigste, und das Bezauberndste, was sie enthält, enthüllen kann. Ihre Raisonnements, denen wir das so eben Gesagte zur Antwort entgegengestellt haben, sind noch viel scheinbarer bei dem Sujet der Plafonds, als bei senkrecht gestellten Malereien; aber wir halten uns hier nicht für befugt, den allgemeinen Gesichtspunkt zu verlassen, den wir uns unter dem Worte Malerei zu durchlaufen anheischig gemacht haben, da wir ohnedieß in dem Abschnitte Deckenstück auf die Details, von denen hier die Rede ist, zurückkommen werden.

Es ist uns nun noch übrig, die Malerei gegen Leute zu vertheidigen, die, um Geist und Beurtheilung in Materien zu bringen, welche sie nie untersucht haben, durch Sophismen die Mittel verfälschen, uns die sanftesten Vergnügungen zu verschaffen. Diese lassen die Malerei überall zu, wo man sie anbringen kann; sie geben ihre Reize zu; sie verlangen eben so wenig sie auf die einfachen Nachahmungen einzuschränken, bei denen sie für die Natur selbst genommen werden kann: aber sie fordern einen solchen Grad von Wahrscheinlichkeit, daß es nach ihnen jedem Maler an Geist und Verstand fehlt, sobald er Handlungen wählt, in welchen beseelte Wesen

nicht einige Zeit lang ausharren können. Wir zielen hier auf den berühmten Abbe von St. Real, einen sehr geschickten Gelehrten, aber eben so grossen Verleumder der Maler und der Malerei, die er nicht kannte. Dieser Schriftsteller stellt ein Gemälde auf, wo Diogenes die Statue der Minerva um ein Almosen bittet: er macht dem Maler einen Lobspruch, daß er eine Handlung gewählt hat, in welcher ein Mensch einige Zeit unbeweglich bleiben kann, und tadelt die lebhaft, welche im Gegentheil Batailllen, Ungewitter, und andre Bewegung erfordernde Handlungen malen. Aber entweder hat dieser oberflächliche Beobachter sein Gemälde sehr flüchtig durchlaufen, oder er hat sich sehr irre führen lassen, wenn er glaubt, die Figur seines Diogenes sei ganz unbeweglich, ohne die Beine, die Arme, die Finger, ja selbst die Lippen, die Augäpfel, und die Brust zu rühren, so daß er nicht einmal athmete. Solche, selbst unwillkührliche Bewegungen fordert auch die ruhigste Lage in der Natur: hat nun die Malerei nicht das Vermögen, sie auszudrücken, so müssen eben so feine Leute wie der Abbe von St. Real auf alles das Verzicht thun, was ihnen diese Kunst an beseelten Wesen darstellen kann, oder sich an jene sehr einfache Idee gewöhnen, und man wird ihnen nicht oft genug wiederholen können, daß die Malerkunst nicht die Natur in Handlung, wohl aber Gemälde von allen Handlungen darbietet. Dann werden sie an allen unsern Genüssen Theil nehmen, und durch diese Herablassung sich mit den schönen Geistern von Athen und Rom in gleichen Rang setzen, welche, weniger gekünstelt in ihrer Dialektik, die Kunst in allen ihren Produkten bewunderten.

Es geschah des Vergnügens wegen, welches die Malerei allen mit ihr bekannten Völkern des Alterthums verschaffte, daß die Darstellungen von Treffen und Siegen in den Tempeln der Götter als ein Tribut der Dankbarkeit gemalt wurden, und um die Richter zu belehren, die Schuldigen zu schrecken, und die tapfern Seelen aufzumuntern geschah es, daß man auf den Gerichtsplätzen, und an öffentlichen Oertern die Malerei von muthigen und gerechten Thaten ausstellte. Alle

gebil-

gebildete Nationen Europas sind dem Beispiel der alten Völker gefolgt, als im 15. Jahrhunderte diesem schönen Welttheile der Friede wiedergegeben worden war. O! möchten wenigstens unsre Künstler, in Rücksicht auf die Hemmung der Fortschritte in der Malerei, nie Krieg und öffentliche Unruhen zu fürchten haben, welche die schönen Künste zugleich mit der Ruhe der Völker vertreiben! möchten sie nie unter Künstlern und Gelehrten von neidischem Geiste und boshaftem Karakter Verfolger finden! Dann würden alle Gattungen der Malerei in Aufnahme seyn, und sich in alle Orte vertheilen, die von gebildeten Menschen, und von empfindsamen Seelen besucht werden.

In dem, was man die verschiedenen Gattungen der Malerei nennt, behauptet den ersten Rang die Geschichte, theils wegen der Wahl der Gegenstände, welche bei ihrer Ausführung konkurriren müssen, theils wegen der erhabenen Manier, welche sie karakterisiren muß, endlich auch wegen der erhabenen Züge der Einbildungskraft, deren sie fähig ist. An der Kunst die Geschichte zu malen nimmt aber alles Theil, was die Allegorie und die Fabel betrift. Diese Gattung ist es vorzüglich, in welcher sich die Malerei nicht nur als eine kunstvolle, sondern auch als eine dichterische Darstellung der Natur zeigt. Sie bringt alle Wesen in allen möglichen Handlungen, und in allen Umständen an, die es ihr aufzunehmen beliebt. Sie erhebt irrdische Körper in die Himmel, läßt die Wolken auf die Erde herabsteigen, personifizirt moralische Wesen, giebt den Geistern Körper, und wählt zu allen eigene Formen, um den Augen in dem Genüge zu leisten, was der menschliche Geist gleichförmiges zu dem Bilde verlangen kann, das er sich davon gemacht hat.

Es ist billig, den zweiten Rang der Gattung zu geben, welche nach der Geschichte die meiste Einbildungskraft heischt, aber auch eben so billig, diejenigen der ersten Gattung unterzuordnen, welche sich mit weniger Studium erlangen, mit weniger Geist und Genie ausführen lassen. Dieß ist die Ursache, warum wir hier die gemeine Gattung aufstellen, so wie sie

Jean

Jean Meel, Michel Angelo des Batailles, le Nain, Watteau, Teniers und Brauwer ausgeführt haben. Die natürlichsten Handlungen, die Malerei belebter und unbelebter Wesen, ohne Wahl in ihren Formen, und ohne Versetzung, dieß ist die einzige Arbeit der Künstler, welche diese Bahn durchlaufen haben. Man hat hier nicht anders, als durch lebhafte und interessante Darstellungen der allergewöhnlichsten Handlungen, und nie ohne den dem aufgenommenen Sujet, und den Figuren, aus denen es zusammengesetzt ist, eignen Ausdruck exzelliren können. Die gemeine Malerei nimmt Stadt- und Landprospekte auf, allen den verschiedenen Lichtern des Tages, so wie nicht minder auch denen ausgesetzt, die man sich in der Nacht verschaft. Kurz der Bezirk dieser angenehmen Gattung ist die Natur, so wie sie sich den Augen aller Menschen darstellt.

Nach ihr kömmt das Portrait, in vieler Rücksicht schwerer, als die gemeine Gattung oder die Bambochade, weil es eine genauere Bekanntschaft mit den natürlichen Farben und Formen, und eine ungleich kunstvollere und treuere Darstellung verlangt. Wenn wir die kostbare Portraitgattung nur in den dritten Rang setzen, so geschieht dieß darum, weil sie der Einbildungskraft wenig verdankt; und aufrichtig zu gestehen, ist dieß eine Eigenschaft, welche den großen Künstler wesentlich auszeichnet. Ohne Zweifel haben die feurigsten Genies, welche in der Malerei existirt haben, die Portraits schön gemalt; aber sie haben nicht jene Genauigkeit der Details hineingelegt, welche einen von den Karakteren dieser Gattung ausmacht, und die für feurige Geister unmöglich auszuführen sind. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, ob die größtmöglichste Vollendung für die Behandlung dieser Gattung die beste Manier sei? Diese wichtige Frage wird in dem Abschnitte Portrait erforscht werden können.

Alles gefällt unter der Hand der Malerei: „Es giebt „keine Schlange, sagt Boileau in seiner Art. poet., kein ver„abscheuungswürdiges Ungeheuer, welches von der Kunst nach„gebildet nicht den Augen gefallen könnte.“ Sonach bilden die Bataillen, diese Gegenstände des Mordens, des Plünderns,

und

und des Zerstörens, die Bataillen, welche denen Müttern so fürchterlich sind, bellaque matribus detestata, um mich des Ausdrucks Homers zu bedienen, diese bilden ebenfalls eine Gattung voll von Interesse. Man sieht auf den Gemälden des Bourguignon, des Van der Meulen, des Wouwermanns, und unsrer Parrocels, daß sie der Erfindung und der überraschendsten Wirkungen fähig sind, und daß sie nicht nur das Portrait der Felder und der belagerten Städte, sondern auch noch das Portrait der Helden selbst darstellen. Auch diese Gattung würde mit der gemeinen Gattung in gleichem Schritte fortlaufen, wenn sie einer eben so genauen Ausführung fähig wäre. Aber wer kann die Natur in einer so großen Bewegung und so zu sagen in ihr Chaos zurückgetreten mit Genauigkeit kopieren? Ueberdieß läßt die Gattung, von der ich rede, nur ein bekanntes Kostume zu, welches immer unter den Augen ist, und da finden feine Ausdrücke selten Statt. Auch fühlt man wohl, daß ich hier nicht von jenen alten Treffen reden will, welche aus der heiligen oder Profangeschichte geschöpft sind, und eines von den wesentlichen Bedürfnissen der Kunst, die große Gattung zu malen, ausmachen.

Das Thier, welches nach dem Menschen am schwersten zu malen ist, ist das Pferd; ein stolzes Thier, dessen kurzes und feines Haar kein Hinderniß ist, seine schönen Proportionen, die Verschiedenheit der Länder, die es erzeugten, den Adel, die Stärke und die Leichtigkeit seiner Bewegungen, ja endlich auch die Formen der Organen zu sehen, die es in Handlung setzen; ein Thier, an welchem alle Theile nothwendig und elegant sind, und welchem wir durch die lächerliche Verstümmelung seiner Ohren und Mähnen frappante und ausdrucksvolle Schönheiten rauben.

Geschichts- und Bataillenmaler müssen das Pferd kennen, und der Maler, der sich der Darstellung von todten und lebenden Thieren widmet, muß ebenfalls eine genaue Kenntniß davon besitzen. Er muß die Hunde studieren, eine so schöne und so interessante Thiergattung, welche mit so viel Gelehrigkeit, mit so viel Fertigkeit, mit so viel Klugheit thätig ist. Er

muß

muß alle die Thiere studieren, mit denen dieses Jagdthier im Kriege lebt: die Wölfe und die Füchse, und die Luft- und die Wasservögel, deren Verfolgung so viel List und Standhaftigkeit erfordert. Es ist gewiß Niemand, der nicht mit Vergnügen in der Malerei jene Szenen wiederfinden sollte, mit einer Gattung erfüllt, welche einen schwer zu fassenden Ausdruck, malerische Wirkungen, und die treffendste Abwechselung enthält. — Ich habe mich gefreut, in dem Pallaste von T, jene Reihe von Portraits schöner Pferde der Herzoge von Mantua zu sehen, und es ist Niemand, der nicht in einem von den Pallästen unsrer Prinzen alles das Feuer bewundern sollte, welches sich in den Kämpfen der Bäre und Löwen finden kann. Die Unruhe die in einem Hühnerhause über die Angriffe eines furchtbaren Geiers herrscht, ist ein überraschendes Schauspiel auf den Gemälden eines Hondekoeter, oder eines Sneyder, und nicht minder angenehm, als die Verfolgung der Dannhirsche, Hirsche, und wilden Schweine, und die Abbildung der Thiere aus Indien und der neuen Welt von unserm berühmten Desportes.

Die Landschaft, es sei die hohe oder die ländliche, die Seeküste, und die Baukunst haben einen so allgemeinen, so mächtigen, und so mannigfaltigen Reiz, daß wir nicht in das Detail der Schönheiten einzudringen bedürfen, deren diese Gattung der Malerei fähig ist.

Jetzt wollen wir die Blumen und die Früchte aufstellen. Ohne von den kostbaren Gemälden zu reden, mit denen unsre schönsten Sammlungen geschmückt sind, sie mögen nun von unserm Baptista Monoyer, oder von jenen berühmten Holländern verfertigt seyn, welche diese Gattung so bewundernswürdig behandelt haben; muß man gestehen, daß eine Galerie, wo die Malerei eine leichte Ordnung aus der Baukunst darbietet, deren Partieen mit Guirlanden, Blumen und Früchten umwunden sind, dem Auge das verführerischeste Vergnügen gewährt. Man freut sich sehr, wenn man sich an dem Ende einer langen Promenade in eine mit Blumen und Früchten umwachsene Sommerlaube begeben kann, und bringt hier den

Tag

Tag ruhig und sanft zu, ohne das, was die Natur an Anmuth hervorgebracht hat, aus dem Gesichte zu verlieren.

G. Layresse, welcher als kenntnißreicher Maler über die Kunst geschrieben, und sich darüber auf eine sehr belehrende Weise verbreitet hat, giebt sehr erhabene Prinzipe über die verschiedene Anwendung der Malerei, ohne die Gattung der Blumen und der Früchte zu vergessen. Siehe le grand livre des peintres, nouvellement traduit par M. Jansen 2 Vol. in 4to. Paris 1787.

In die letzte Klasse wollen wir die Gattung setzen, deren Zweck in der vollkommenen Nachahmung unbelebter Gegenstände besteht, eine Nachahmung die sich bis auf den Punkt erstreckt, wo sie Täuschung hervorbringt, weil hier die Malerei weder Bewegung noch Ausdrücke darbietet.

Man findet in diesem Wörterbuche sehr weitläuftige Details über alle Gattungen der Malerei, und wir halten uns deshalb für entübrigt, hier mehr davon zu sagen. Wir werden noch oberflächlicher über die verschiednen aufgenommenen Methoden, ihre Schönheiten darzustellen, reden, dann aber mit einer etwas größeren Ausführlichkeit die Schicksale unsrer Kunst, und die verschiedenen Manieren behandeln, welche sie karakterisiren.

Wahrscheinlicherweise bestand die älteste Verfahrungsart in Rücksicht auf die Malerei blos in der einfachen Vermischung von Farben, welche nur aus einigen kolorirten und mit Wasser vermengten Erdarten zusammengesetzt waren. Man hat damit in der Folge einige Gummis verbunden, um sie haltbar zu machen. Spuren dieser Malereien findet man auf den ältesten Mumien. Es ist dieß jene Manier die Farbe aufzutragen, welche wir heut zu Tage die Wasserfarbe nennen.

Auf diese folgt die Fresko, die dauerhafteste, geschickteste, und fertigste unter allen. S. Fresko.

Die alten Völker haben die Kunst gekannt, das Wachs aufzulösen, es mit Farben zu mischen, und Gemälde daraus

zu

zu machen. Diese wiedergefundene aber in unsern Tagen aufgegebene Art zu malen ward Enkaustik genennt *).

Die Malerei auf Glas und in Email folgten auf die Malerei in Oel. Denn so alt auch die beiden erstern seyn mögen, so liefert doch ein in Oel gemaltes Gemälde vom Jahre 1090, welches man in der Galerie von Wien sieht, eine Probe, daß die Entdeckung dieser Art von Malerei sehr hoch in das Mittelalter hinaufsteigt. Eine Stelle aus dem Prediger Theophilus, welche in dem Journal der Philosophen, Jul. 1782, pag. 492. angeführt wird, beweiset ebenfalls, daß die Malerei in Oel noch im XI. Jahrhunderte im Gebrauch war **). Aber diese Malerei mag nun verlohren gegangen oder vernachlässigt worden seyn, Johann Van Eyck wird als der Erfinder derselben angegeben, und sie ist in Europa erst im XIV. Jahrhunderte ausgebreitet worden.

Diese Manier die Kunst auszuüben ist die liebenswürdigste; aber sie verdirbt leicht in wenig Jahren, sie wird schwarz, oder sie bröckelt sich ab, und verliert sich bald ganz, und es ist nur zu gemein, Werke in Oel noch vor Verlauf eines Jahrhunderts entweder durch das Uebermaaß von Wärme oder durch die Feuchtigkeit zerstört zu sehen.

Die

*) Man dürfte wohl zweifeln, daß die Neuern die Enkaustik der Alten vollkommen wieder gefunden hätten. Plinius berichtet uns, daß sich diese nicht der Pinsel bedienten, um in dieser Gattung zu malen, und er unterscheidet mehreremale die Maler mit dem Pinsel von den Malern in Enkaustik (Anmerk. des Herausg.)

**) Hr. Huber berichtet uns, daß die kaiserliche Galerie zu Wien ein Gemälde in Oel vom Jahre 1292. enthält, es ist die Arbeit Thomas von Mutina, eines Böhmischen Edelmanns. Zween andre Maler, von denen man Arbeiten in der nehmlichen Galerie hat, haben gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts geblüht; der eine war Theodorich von Prag, der andre Nikolas Wurmser von Strasburg. Eben so unwahr ist es, daß Flandern es sei, aus dem die Erfindung der Malerei in Oel sich dem übrigen Europa mitgetheilt habe. Es war Johann Van Eyck, bekannter unter dem Namen Johann von Brügge, der gegen das Ende des 14. Jahrhunderts das Geheimniß davon dem Anton von Messina mittheilte, und dieser brachte es nach Italien. (Anmerk. des Herausg.)

Die Pastels sind kolorirte Bleistifte von einer noch weniger dauerhaften Farbe. Sie erzeugen den Vortheil die Fleische auf eine sanfte und starke Manier darzustellen.

Wollte man nur das als Malerei betrachten, was mit dem Pinsel gearbeitet ist, so würde das Pastel davon ausgeschlossen seyn, und als eine einfache Zeichnung angesehen werden müssen; allein um einen Rang unter den Malermanieren zu behaupten ist es hinlänglich, daß das Resultat des Werkes vermittelst kolorirter Stoffe eine Nachahmung der Natur zeige.

Eben so betrachten wir als Malerei die Musaik, welche aus kleinen Stücken kolorirter Steine gebildet ist, deren eines an dem andern liegt, und die durch einen Kütt mit einander vereinigt werden. Man findet sie in den Denkmälern des höchsten Alterthums. Es ist wahr, die Arbeiter, welche diese Arten von Malereien ausführen, sind bloße Kopierer, denen man die Tusche angiebt, und können also eben so wie die, welche die Tapezerei verfertigen, kaum anders als für einsichtsvolle Arbeiter angesehen werden; aber das Resultat ihrer Arbeit muß doch nichts desto weniger als eine Malerei betrachtet werden.

Wir können selbst mit Recht jene Gemälde Malerei nennen, die durch die Zusammenfügung mehrerer gestochenen Platten entstehen, welche die den Gegenständen, aus denen sie zusammengesetzt sind, zukommenden verschiedenen Tinten haben. Diese Gattung von Malerei ist von der neuesten Erfindung, und nennt sich farbige Kupferstecherei. Könnte man sie nicht schicklicher Malerei in punktirter Kupferstecherkunst nennen?

Die Malerei hat, wie alle menschliche Produkte, die Nüanzen der Jahrhunderte angenommen, in denen sie gebildet worden ist. Die, welche uns aus dem höchsten Alterthume übrig geblieben ist, ist so wenig beträchtlich, daß wir die Talente dieser Völker kaum anders als nach den Stücken ihrer Bildnerkunst schätzen können, welche uns aufbehalten worden sind.

Das, was von der Malerei der Egyptier noch existirt, beweißt, daß ihr Geschmack eben so trocken, eben so bizarr in dem

dem Ganzen (ensemble) und in den Formen war, als ihre Bildnereien. Aber man wird hier zu der nehmlichen Zeit eine Simplizität in der Manier, und einen Karakter von Größe gewahr, welche anzeigen, wie sehr ihre Prinzipien der Vollkommenheit fähig waren.

Die Malerei der hetrurischen Vasen, wenn nicht etwa der größte Theil davon aus griechischen Werken besteht, bietet uns eine Grazie in den Attituden, eine Reinheit des Zuges, eine Leichtigkeit und eine Feinheit in der Ausführung, kurz so sinnreiche und so abwechselnde Schönheiten dar, daß sie uns ein Zeugniß von der Vortrefflichkeit der Laufbahn ablegt, welche die Egyptier den Bewohnern Hetruriens vorgezeichnet hatten.

Die Griechen sind ihr gefolgt, und riesenmäßig darauf fortgeschritten. Sie haben es so weit in der Bildnerkunst gebracht, und Plinius sagt uns so viel Wunderbares von den Malereien des Apelles, Nizias, Zeuxis, Protogenes, Parrhasius, u. a. m., daß, wenn man auch die Resultate seiner glänzenden Beschreibungen bis auf die Hälfte zurücksetzt, man doch annehmen muß, daß sie bis auf die höchste Stufe gekommen sind, zu der sich der menschliche Geist erheben kann *).

Die Fragmente der antiken Malereien, welche uns von den Römern, oder vielmehr von den damals ausgearteten Griechischen Künstlern übrig geblieben sind, welche für die Römer, ihre Ueberwinder, arbeiteten, sind meistentheils von einer so eleganten, so wahren, und so großen Wahl, von einer so richtigen und so kostbaren Zeichnung, und von einer solchen Frischheit der Farben, daß wir ihnen seit der Wiederauflebung der Künste in Europa nichts entgegenstellen können. Neben ihnen sind der große Michel Angelo, und der feurige Julius, wild und stra-

*) Meines Erachtens ist es wohl glaublicher, daß uns Plinius den wahren Werth der griechischen Malereien nur schwach angegeben hat, weil er als ein Fremdling in der Kunst, und überdieß in den Werken andrer Nationen unbewandert, nicht fühlte, daß der auszeichnende Karakter der Kunst unter den Griechen Schönheit war.
Anmerkung des Herausgebers.

strapazirt, Raphael selbst ist plump, und scheint ihrem Gange in dem Geschmack seiner Formen und in der Wahl seiner Attituden sklavisch gefolgt zu seyn. Bei seinen Verzierungen in Arabesken ist er ihr fertigster Kopist. Und wenn die Werke dieser berühmten Italiänischen Maler etwas vor den antiken Malereien voraus haben, welche uns bekannt sind, so geschieht dieß wegen des Reichthums in der Zusammensetzung, und wegen der Lebhaftigkeit der Farbe, die sie ihren in Oel gemalten Gemälden gegeben haben.

In der That, die Entdeckung dieser Gattung der Malerei könnte wohl, der Lobsprüche ohngeachtet, welche Plinius den Wirkungen der Alten beilegt, die Neuern in die Möglichkeit versetzt haben, jene in der Kenntniß des Helldunkels, und in der Kunst, die verschiedenen Wirkungen des Lichtes und der Schatten mit Lebhaftigkeit und Schönheit darzustellen, zu übertreffen.

Um zu beurtheilen, wem der Vorrang in den großen Zusammensetzungen und in den Wirkungen zukomme, müßte man eines jener schönen griechischen Gemälde, wo die Täuschung so stark war, zugleich mit den Geschichtsschreibern der Kunst, gesehen haben. Aber ihre prachtvollen Beschreibungen leisten den Künstlern kein Genüge, so sehr scheinen sie ihnen mit Widersprüchen und mit Uebertreibungen erfüllt. Das Werk Hr. Falkonets, des Bildners, enthält eine vollständige Sammlung von allen den Untersuchungen, deren diese Partie der malerischen Litteratur fähig ist. Wir können nichts bessers thun, als unsre Leser darauf verweisen.

Ohne uns bei der Malerei der Chineser aufzuhalten, welche jedoch mehreremale Eleganz in ihren Bekleidungen und in ihren Attituden zeigen, übrigens aber in den andern Partieen der Kunst sehr lächerlich sind; ohne auch von den Malereien in Fresko und in gothischem Geschmacke zu reden, welche die Herrschaft der berühmten Italiänischen Maler vorbereitet haben, wollen wir auf jenes berühmte Jahrhundert übergehen, welches die gelehrtesten und stärksten Malereien hervorgebracht

hat,

hat, von der Theilung des Römischen Reichs an bis auf unsre Zeiten.

Ihre Urheber sind unter den Päbsten Leo X. und Julius II., unter den Medizis, und unter der Regierung Franz I. erschienen. Ihre Werke, welche noch zu Rom, zu Florenz, zu Mantua, zu Trier, zu Padua, zu Venedig, zu Antwerpen und zu Fontainebleau zu finden sind, ihre Werke, sage ich, ob sie gleich sehr verschieden unter einander sind, zeigen Reinheit, Wärme, Größe, Energie, und die stärkste und kräftigste Farbe. Kein Mensch ist seitdem mit diesen Künstlern zu vergleichen gewesen, es müßte denn in Frankreich seyn, wo die Kunst zu malen, erstorben unter der Regierung der letzten Valois, sich nur noch auf den Kirchenfenstern des Johann Cousin und seiner Schüler erhielt. Ludwig XIII., der, wie man sagt, das Vergnügen die Malerei auszuüben kannte, führte sie in Frankreich wieder ein. Der Kardinal-Minister, ein Genie, dazu gemacht ihren Werth zu empfinden, begünstigte hier ihre Wiederauflebung: sie gelangte bald zu ihrer höchsten Periode durch die Werke des Poussin, Vouet, le Brun, le Sueur, la Hire, Champagne, kurz aller der Männer, welche durch ihre Kunst zu jenem allgemeinen Glanze des Jahrhunderts Ludwigs des Großen mit beitrugen.

Wunderbarer Umstand! Die ersten Meister der großen Schulen der Malerei, jeder in seiner Partie isolirt, gelangten, wie wir gesehen haben, zu der höchsten Stufe der Vollkommenheit in allen Partieen der Kunst, und hatten doch keinen Wegweiser, als die Antike und die Natur, keine Stütze, als ihr eignes Genie. Und die, welche ihnen vereint folgten, und die zu den ersten Quellen des Wahren und Schönen die Muster ihrer Vorgänger hinzufügen konnten, die erreichen diese Vollkommenheit nicht. Die Carracci und ihre Schule, Paul Veronese und alle Maler seiner Zeit, Van Dyck, und alle die welche die Kunst in Italien, Flandern und Frankreich ausübten, unterhielten ohne Zweifel die Malerei noch mit Pracht. Aber bald nachher vervielfältigte sich die Anzahl der Künstler, und da sie jenen Männern vom zweiten Range auf eine sklavische

Art folgten, so brachten sie nichts als Werke von einer niedern Gattung hervor. Die einen wollten Koloristen seyn, und wurden überspannt; die andern hatten Reinheit, aber sie waren kalt und geschmacklos. Einige listige und ruhmbegierige Geister wollten sich über diese einförmige Bande erheben; sie machten es sich nicht zum Zweck, den Weg der Wahrheit und der Simplizität zu betreten, den die ersten Maler so schön gebahnt hatten; sie trachteten nach einer Gattung von konventioneller und außerordentlicher Schönheit, nach einem schwülstigen und prachtvollen Style, endlich auch nach dem Verdienst der Fertigkeit in der Führung des Pinsels; alles dieß ward Geschmack genennt: und auf diese Art eilte die Malerei ihrem Falle entgegen. Man muthe mir nicht zu, die gezwungenen Formen der Cortona, und ihrer Schüler, die bizarren, und die Wirkung hemmenden Attituden des Tiepolo und Piazetta, und die kunstreichen Konventionen der letztern Meister unsrer Schule anzuführen. Es wird gewiß Niemand geben, der nicht fühlen sollte, daß die Gemälde jener Zeit nichts als falsche Schönheiten und Prunktalente darbieten.

Ein Liebhaber in Frankreich *), der durch Meisterstücke des Alterthums aufgeklärt, Schüler des Bouchardon, und durch seinen Rang und sein Vermögen mit einigen Mitteln versehen war, zur Nachahmung der Antike und der Meister des sechzehnten Jahrhunderts aufzumuntern, dieser, sage ich, hat den kühnen Entwurf gemacht, den guten Geschmack wieder herzustellen. Er ward durch die Talente eines Künstlers **) unterstützt, dem er blos die Gelegenheit schuldig war, ihn durch seinen Unterricht und durch sein Beispiel auszubreiten; dieß war der Anfang dieser Revolution, die um so viel erstaunenswürdiger ist, da es fast unerhört ist, daß man eine Nation von einem erkünstelten und verblendeten Geschmacke auf ein System von einfachen und strengen Schönheiten zurückgehen sieht. Im Gegentheil zeigt die Geschichte aller Völker rohe Anfänge, dann Voll-

*) Der Graf Caylus.
**) Hr. Vien.

Vollkommenheiten, und endlich Heruntersinken, von dem sie nie wieder aufsteigen. - Sollten denn die Franzosen allein eines solchen Rückganges auf die Quelle des wahren Schönen fähig seyn? Diese Bahn ist nun schon ruhmvoll gebrochen; man wird ohne Zweifel die besten Folgen davon sehen, wenn die öffentlichen Vorfälle kein Hinderniß darein legen; denn ich schreibe im Jahre 1789, unter Umständen, die für die Künste beunruhigend genug sind.

Wir gehen zu einer neuen Schule der Malerei über, welche wohl so beschaffen ist, daß sie eine Stelle in der Geschichte und in den Epochen der Kunst einnehmen kann. Man wird merken, daß ich von der englischen Schule rede.

Josua Reynolds, ein noch lebender Maler, ist der Begründer davon. Der gute Geschmack, der in seinen Gemälden herrscht, ist allgemein bekannt; sie hätten hingereicht, um ihm einen ausgezeichneten Rang in der Klasse der Künstler dieses Jahrhunderts zu verschaffen; aber das Gefolge, welches er seinen Arbeiten durch die Schöpfung einer neuen Schule und durch die guten Grundsätze zu geben gewußt hat, welche seine Unterredungen und seine Muster verbreitet haben, werden ihm einen berühmten Namen zusichern, so lange als nur England die Vortheile und den Werth seiner Talente kennen wird. Der englische Geschmack scheint sich nach den großen Meistern der italiänischen Schule und nach den wirkungsreichen Malern gebildet zu haben, welche Flandern hervorgebracht hat. Der Tod des General Wolf, die Rückkehr des Regulus nach Karthago, die Ankunft der Agrippina zu Brundus, und einige andre Sujets werden immer Proben ablegen, daß die englische Schule die Größe des Styles, die starken Ausdrücke, und die Kunst gekannt habe, die zahlreichsten Zusammensetzungen anzuordnen. Es wäre zu wünschen, daß sie, strenger in ihren Formen, und weniger ehrgeizig nach piquanten Wirkungen, einige Zeit so schöne Anfangsgründe unterhalten möchten! Aber wenn auch England nicht schon so glänzende Fortschritte in der Malerei gezeigt hätte, so würde es sich doch immer durch seine Kupferstechereien unsterblich gemacht

macht haben. Dieß weise Volk hat vorzüglich in der Kenntniß die schwarze Kunst zu behandeln noch nicht seines Gleichen gehabt, und man kann sagen, daß es selbst ihre Erfinder darinnen übertroffen habe.

Man muß jedoch eine Wahrheit bekennen, so schmeichelhaft sie auch für uns ist. Wenn noch eine Nation existirt, wo die Richtigkeit der Proportionen, die Sicherheit und Reinheit der Formen, und die schöne Manier zu malen an die Italiänischen Schulen erinnert: so ist es Frankreich. Wenn es eine Schule giebt, welche eine große Anzahl von ausgezeichneten Künstlern in allen Fächern liefert, und die durch ihre Arbeiten und Prinzipien einen fühlbaren Einfluß auf Industrie und Handlung verbreitet; so ist es ebenfalls unsre Schule. Ein einziger Umstand ist zu fürchten, nehmlich die Begierde, die man zu allgemein für die Malerei erregt, woraus denn leicht eine traurige Vermehrung der Künstler entspringen dürfte.

Es scheint, als ob man seit einiger Zeit nicht sowohl die entstehenden Talente als zur Entstehung der Talente ermuntere. Vermöge eines sehr übel berechneten Projets die Kunst zu erheben, hat man die Zeichnungsschulen vermehrt; sie sind ohne Zweifel von jenen durch geschickte Maler gebildeten Schulen sehr verschieden, und man lehrt hier die Anfangsgründe nach einförmigen Systemen, in welche der Geist von dem Eintritt in die Laufbahn an eingeschränkt ist. Indessen wächst ihre Anzahl auf allen Seiten dieses Reiches; sie bringen eine zwiefache Inkonvenienz hervor: sie geben Frankreich mittelmäßige Maler, das heißt, Menschen, die dem Vaterlande am allerunnützlichsten sind; sie vermehren sie noch dazu auf eine übertriebene Art, und beschleunigen dadurch den Fall und die Verachtung der Malerei.

Werfen wir einen Blick auf den Zustand dieser Kunst in Italien, so wird unsre Furcht nur noch mehr vermehrt werden. Die ersten Maler machten hier eine sehr kleine Anzahl aus, weil es zu jenen Zeiten nur Genies waren, welche eine unwiderstehliche Gewalt zu dem Studio der Malerei hinzog. Sie waren geehrt, und verdienten es zu seyn; aber kein andrer Umstand

als

als ihr natürlicher Geschmack hatte sie in eine Laufbahn geworfen, wo nie die Vergeltung vor dem Erfolge vorhergeht. Die folgenden Alter haben zahllose Maler aufblühen sehen; aber ihre Achtung hat sich verlohren, in dem Maaße daß sie sich vervielfältigten. Ihre Werke, weniger schätzbar für die Wahrheit, und mithin auch weniger gesucht, sinken auf einen geringen Preiß herab. Elend raubt uns das Vermögen zu studieren: die Kunst verschlimmert sich allmählich; und die, welche sie ausüben, werden bald in Verachtung gerathen, und unter dem niedrigen Haufen des Pöbels sich verlieren.

Wie wäre es auch möglich gewesen, daß sich diese Leute, wenn sie nur einiges Talent gehabt, zugleich mit der Malerei so sehr herabgewürdigt hätten? Man hat sie in diesen für die Künste so unglücklichen Zeiten Arbeiten erbetteln, und sich unter einander um Arbeiten streiten sehen, welche nur schlecht sollten bezahlt werden: sie verfertigten sie als Sklaven, in steter Abhängigkeit von dem Eigensinne dessen, der sie, und zwar nur auf das allernothwendigste besoldete. Ist dieß die Art, auf welche die Malerkunst muß ausgeübt werden? Um es mit Erfolg zu werden, muß der Geist des Malers, wie sein Zustand, unabhängig, seine Seele erhaben, und durch Ehrenbezeugungen und Aufmunterungen veredelt seyn. Die Großen und Reichen werden nur mit Mühe diese Gunstbezeugungen ertheilen, so bald als die Maler in großer Anzahl da, und zum Ansuchen um Arbeit genöthigt sind.

Die Herabsinkung der Malerei könnte auch ihre Quelle in der schlechten Form und in dem Despotismus haben, welcher zuweilen in den akademischen Gesellschaften herrscht. In der That, sie werden oft von ausschließlichen Manieren beherrscht, welche den karakteristischen Genies Fesseln anlegen, und sie zwingen, widernatürlich zu handeln. Wenn sie dieß oder jenes Verdienst der Ausführung verlangen, so wird man bald, um sich dazu geschickt zu machen, die Hauptpartieen der Kunst vernachläßigen. Erklärt sich die Schule für das Verdienst der Zeichnung in einer unumschränkten Manier, — ein Umstand, der jederzeit eintritt, wenn die Bildner hier das Uebergewicht

haben — so wird der Künstler, dessen Neigung auf das Kolorit geht, gewiß nicht einer Partie folgen, in der er nicht die geringste Achtung zu gewarten hat, und genöthigt seyn, sich der zu überlassen, in welcher er immer mittelmäßig bleiben wird. Die nehmliche Art von Inkonvenienz wird, wie es zu Venedig der Fall gewesen ist, dort Statt haben, wo die Bildnerkunst gar nicht ausgeübt wird, und aller Unterricht der Schule auf das Talent zu koloriren hinzielt; ein Geist, mit Anlagen zu Wahl und Genauigkeit in den Formen begabt, wird hier nicht die Nahrung finden, die er nöthig hat; und wird also ein für die Kunst verlohrnes Subjekt seyn.

Auch müßten alle die verschiedenen Anlagen, weit entfernt gezwungen zu seyn eine und dieselbe Bahn zu verfolgen, in einer und derselben Akademie Rathschläge und Unterstützung finden. Dieser Plan, wohl gefaßt, und gut ausgeführt, würde in einer und derselben Nation den Ernst von Florenz, die Grazie Parmas, die Wirkung des Venezianischen Kolorits, die Erfindung Frankreichs, den sanften und schmeichelhaften Pinsel der Holländer neben dem kühnen und lebhaften Zuge der Spanier darstellen. Aber wenn wird man zu einer so erstaunenden Vereinigung gelangen? Dieß könnte geschehen, wenn ein gleich thätiger, mächtiger, unterrichteter, und unpartheiischer Regent sich anhaltend der Maxime widersetzte, daß ein Künstlervolk durch ein spezielles System beherrscht werden müsse. Es würde geschehen, wenn die verschiedenen Talente gleichen Schutz fänden, und wenn das Publikum mit Muße urtheilen könnte, damit die Regierung es hörte, und seine Aussprüche befolgte. Denn noch einmal, wenn ein einziger Maler, oder auch wohl eine kleine Anzahl von Malern, mit denen sich Liebhaber, Kenner, schöne Geister, und Leute, die schöne Geister vorstellen wollen, in Menge verbinden könnten, wenn diese sich des Geschäftes bemächtigen, alle Maler zu beurtheilen; wenn sie sich eine Art von Herrschaft anmaßen, mit der Macht, ihnen ihren Rang zu bestimmen, sie nach ihrer Willkühr zu erheben oder zu unterdrücken, so werden sie nie etwas anders, als diejenigen Gattungen von Talent schätzen,

die sie lieben, und auf welche sie sich verstehen. Oder haben wir nicht etwa den Rubens sogar unter der Regierung Lebruns, und le Sueurs verachtet, und nur von einem muthigen Liebhaber, de Piles, vertheidigt gesehen, der allein seine Werke auf unsrer Malerakademie mit Mühe wieder in Achtung gebracht hat?

Ich kann mich nicht ohne Schaam erinnern, gehört zu haben, wie Männer von Ruf die Produkte Raphaels, des Dominichino und der antiken Bildnerkunst als Werke ohne Geschmack behandelten.

Wir wiederholen es noch einmal: Despotismus über die Künstler erzeugt den Fall der Malerei. Wenn auch irgend ein starker und origineller Geist, den man dann vielleicht für indisciplinabel halten wird, seinem Hange folgt, und mit Mühe aus der gemeinen Heerstraße heraustritt, so wird dieser außerordentliche Fall die Stärke des Systems nicht hindern, das Uebergewicht zu behalten, und über die Werke der Malerei jene alle Fortschritte hemmende Einförmigkeit zu verbreiten, welche dem Gesetze der Mannigfaltigkeit wesentlich widerspricht, welches die Natur aufstellt.

Wir werden in dem Abschnitte Unterweisung von den Gefahren der Tyrannei in den Schulen reden, und weisen auf diesen den Leser hin. Wenn wir uns hier das Vergnügen machen, etwas von jenen Meinungen zu erinnern, so geschieht dieß blos des Einflusses wegen, welchen die Akademieen auf die Fortschritte oder den Rückgang der Malerkunst haben können. Sie sind gewiß von dem größten Nutzen, wenn mehrere von den Künstlern, die sie zusammensetzen, fähig sind, über alle Partieen der Malerei, und über die verschiedenen Manieren in allen diesen Partieen mit Glück zu arbeiten, Anweisungen zu geben, und wenn sie ihren Unterricht durch Beispiele, die aus den Werken großer Meister gezogen sind, verstärken. Geßner, ein Dichter, der die Natur so schön malte, und ein Maler, der sie in seinen Zeichnungen und Kupferstichen so dichterisch darstellte, Geßner, sage ich, legt jedem Maler auf, über

die Malerei zu sprechen oder zu schreiben, und sich bei jedem Punkte auf berühmte Gemälde oder Kupferstiche zu berufen.

Folgt man diesem vielumfangenden Plane, so wird man alle Gattungen mit glücklichem Erfolge umfassen; man wird zeigen, daß in der Zusammensetzung ein Verdienst herrscht, welches von der empfindsamen Seele des Malers herrührt, ein anders, welches aus der Einbildungskraft entspringt. Das erstere ist auf den Gemälden Raphaels, Poussins, u. a. geschrieben; das andre lieset man auf den reichhaltigen Produkten des Tempesta, Baroccio, Rubens, Layresse, Giordano, la Fosse, Jouvenet und andrer. In jeder dieser großen Abtheilungen giebt es noch mannigfaltige Grade für die verschiedenen Genies: und die Talente, welche daraus entspringen, werden um so viel ausgezeichneter seyn, je mehr sie auf freyen, eignen und wahrhaft originellen Aufnahmen beruhen.

Noch eine Bemerkung, welche auf die Vollkommenheit der Malerei abzweckt, ist diese, die Anordnungen wohl zu vertheilen. Mag eine fruchtbare Fantasie, und eine unvollkommne Ausführung bei Plafonds und bei großen Ordnungen angebracht seyn! Der Geschmack an großen Ganzen, und schwülstigen Zusammensetzungen werden sich hier in aller ihrer Geltung zeigen; aber die Feinheiten des Ausdrucks, und richtige Formen und Details würden in Gewölben und bei großen Entfernungen verlohren seyn. Man schöpft einen viel schönern Genuß aus einem Gemälde von le Sueur und Poussin in der Stille des Zimmers, wo man jeden Tag bei der Untersuchung eine neue Schönheit entdeckt, als man bei einer großen Entfernung würde aufnehmen können.

Man muß überzeugt seyn, daß bei diesen beiden Gattungen von Arbeiten weder ein und dasselbe Gefühl von Zeichnung, noch ein und derselbe Pinsel obwalten darf: Bemühung nach treuen Zügen, Feinheit, Grazie, und Nettigkeit in der Ausführung — dieß alles geht auf den Kuppeln verlohren, wo Guerchino und Correggio die größten und wirksamsten Züge der Malerei offenbart haben. Das Wesen der **Malerei in Fresko** bringt dieß nun einmal so mit sich. (Siehe **Fresko**.)

Indes-

Indessen lassen die Reihe von kostbaren Gemälden in dem Kloster der Karthäuser, von denen wir so nützliche Belehrungen schöpften, mit Musse alles das bewundern, was ein feiner und ungezwungener Pinsel in den Augen eines Praktikers angenehmes haben, alles das, was eine reine und geistreiche Zeichnung an Wahrheiten und Glanz zeigen, kurz alles das, was die empfindsamste Seele andern Seelen an Rührung und Ausdruck mittheilen kann.

Noch vortheilhafter würde es seyn, öffentlich in den Schulen über die verschiedenen Mittel zu reden, wie man Lichter und Schatten vertheilen, und die Munterkeit, Feinheit und Stärke der Farben anbringen könne. Ein richtig belehrter Mensch würde kein Bestreben nach detaillirten Tinten, keine zu mannigfaltigen Lichter auf Werken verlangen, welche in großer Entfernung von dem Gesichtspunkte aufgestellt werden sollen; so wie wir bewiesen haben, daß man hier weder kleine Details in den Formen, noch Feinheit in der Ausführung suchen dürfe: wirksame Partieen, von einer glücklichen und treffenden Wahl, gut angegebne Massen, einfache und weite Lokalfarben, eine allgemeine Tinte, mehr feurig als gräulicht, dieß sind einige von denen für eine große Entfernung schicklichen Mitteln.

Wenn ich auf einer andern Seite Kabinetgemälde sehe, wo man eine große Lebhaftigkeit in den Tinten, und alle den Kleister (pâte) angebracht findet, welchen das Farbenbret aufzunehmen fähig ist, so wie die, welche aus den Händen des Guerchino, Trevisani, Rembrandt, Parrocel des Vaters und andrer geflossen sind, so finde ich sie weniger dazu gemacht, meinen Augen zu schmeicheln, als die frischen Tinten, den leichten Zug, oder den kostbaren Schmelz des Gerard Douw, Wouwermanns, Teniers, Mignard, u. a. m.

Diese verschiedenen Talente sind ohne Zweifel die Früchte der Studien, der Untersuchungen, und guten Belehrungen; allein man verdankt sie wohl mehr noch den eignen Organen und Fähigkeiten des Geistes und der Seele, welche Maler von

ver-

verschiedenem Geschmack, und in verschiedenen Gattungen hervorbringen.

Da wir jetzt unsre Leser von den Gattungen und Partieen der Kunst unterhalten haben, so wollen wir auf das zurückweisen, was daraus Verführerisches und Belehrendes entspringen kann. Ehe wir die Gemälde davon aufstellen, wollen wir bemerken, daß man von der Malerei nicht die Wirkungen der Tonkunst erwarten müsse, welche die Sinne auf eine so geschwinde und so lebhafte Art rührt. Eben so wenig muß man sie mit der Bildnerei vergleichen, weder in Rücksicht auf den Reichthum der Stoffe, die sie anbringt, noch in Rücksicht auf die Dauer, noch auch in Rücksicht auf den Vortheil, das Wahre von allen Sinnen darzustellen. Man wird unter dem Worte Bildnerei alles das sehen, was sie den Sinnen und dem Geiste darbieten kann, und man wird vorzüglich eingesehen, daß ihre wirklichen Schönheiten in Eigenschaften bestehen, welche von den Eigenschaften der Malerei sehr verschieden sind. Endlich muß man auch von unsrer Kunst nicht verlangen, daß sie die Seele eben so mächtig und eben so häufig rühre, als die Dichtkunst. Sie läßt der Einbildungskraft nichts zu thun übrig: anstatt daß die Versekunst unaufhörlich auf diese Fähigkeit hinwirkt; und durch ihre Hülfe Bilder hervorbringt, welche um so mehr gemacht sind, die Sinne ihrer Leser zu rühren, da sie einzig nach den Kenntnissen, nach dem Geschmacke, und nach den Verhältnissen dessen aufgenommen sind, der sie gebiert.

Aber die Malerei ist nicht so vorübergehend, und von einem ausgezeichneterem und reellern Ausdruck, als die Tonkunst: sie ist bezaubernder und ausgebreiteter als die Bildnerei, weil sie die Natur unter verschiedenern Gesichtspunkten und unter mehreren Verhältnissen betrachtet. Was die Dichtkunst betrift, der sie, nach unsern Gedanken in ihren Wirkungen ähnlicher ist, so überwiegt sie sie noch dadurch, daß sie von einer schnellern und allgemeinern Mittheilung, von längerer Dauer, und von mehrerer Ausführlichkeit ist. Wenn man in den

Werken

Werken des Dichters, so wie in den Werken des Malers, Bilder von bekannten und unbekannten, gegenwärtigen und vergangenen Gegenständen findet, so muß man gestehen, daß der letztere genöthigt ist, sie auf eine weit reellere und so zu sagen handgreiflichere Manier darzustellen.

Wie viele Reize hat nicht die Malerei, wenn sie uns die Gegenstände auf die Art darbietet, wie wir sie in der Natur gesehen, oder so, wie wir sie aufgenommen hatten? Noch piquanter ist ihr Interesse, wenn sie uns durch Darstellungen von unbekannten Gegenständen überrascht: hier kömmt sie der dramatischen Kunst gleich, sie gefällt, indem sie belehrt, selbst durch das Bild von Szenen, deren Wirklichkeit Schrecken und Gefahren verursachen würde. Auf diese Art belehren die Treffen, mit denen die Galerieen zu Versailles und zu Turin geschmückt sind, zu eben der Zeit, da sie, ohne jedoch Schrecken zu verursachen, uns anlocken, und den Geist zwischen der Begierde zu lernen, und dem Vergnügen eines ruhigen Schauspiels von merkwürdigen und schon weit von uns entfernten Begebenheiten gleichsam theilen.

Vorzüglich Zauberin ist die Malerei in jenen Stücken, wo man eine Geschichte von der Hand eines und desselben Malers vollständig haben wollte. Der Trockenheit in der Manier ohngeachtet bedaure ich die kunstreichen und angenehmen Gemälde, mit denen Coypel die Mauern der Galerie im Palais Royal verschönert hat, und welche die malerischen Sujets aus der Aeneide darstellen. Wer sollte nicht mit Thränen über die Zerstörung des Plafonds im Hôtel Bretonvilliers seufzen, wo Bourdon, eines von den fruchtbarsten und anmuthigsten Genies unsrer Schule die Geschichte des Phädon gemalt hatte? Wir besitzen noch in dem Pallast von Lambert alles das, was der Geist Großes über die Thaten des Herkules aufnehmen kann, mit Wärme erfunden, und stark ausgeführt von Le Brun, damals in Konkurrenz mit le Sueur, seinem würdigen Nebenbuhler. Die Mannigfaltigkeit der Sujets, das Ganze der Töne, und jene Harmonie, durch kunstreiche und immer gut behandelte Verzierungen erzeugt, alles reizt,

alles

alles gefällt an diesem vortreflichen Werke, und es mangelt ihm nichts, als daß es nicht in Fresko gemalt ist, um immer frisch und immer dauerhaft zu seyn.

Wir besitzen noch die Reihe von Gemälden, welche das schöne Ganze auf der Galerie zu Luxemburg formirte. Der große Mann, welcher diese vollständige Dichtung hervorgebracht hat, hat alles das vereinigt, was die Malerei durch die reichen und glänzenden Farben verführerisches hervorbringen, die Einbildungskraft edles erzeugen kann, um bei den bekanntesten Sujets die Seele zu interessiren und zu erheben. Man kann in dieser Reihe von ein und zwanzig Gemälden den Umfang des Genies nicht genug bewundern, welcher ein so großes Ganze hat umfassen, und in ihm alle die Harmonie und alle die Mannigfaltigkeit hat vereinigen können, deren es fähig ist: die Anlagen der Sujets, ihre Wahl, und die Wahl der Gegenden entsprechen sich, um jedes Gemälde durch ein neues Interesse verändert darzustellen. Immer von einem ausgesuchten Geschmacke geleitet, hat Rubens eine fast ganz historische und vaterländische Szene dargestellt; es ist **die Krönung der Königin Maria von Medicis**, vor **der Versammlung der Götter und der Verfolgung der Laster**, worauf alles nackend, alles allegorisch, alles dichterisch ist. Das Gemälde, welches er in die Mitte gestellt hat, ist eine Vermischung von Allegorie und Geschichte, die hier vertheilt sind, um einen Kontrast mit den beiden andern zu bewirken, von denen ich geredet habe, und um einen angenehmen Uebergang von einer zu der andern dieser verschiedenen Szenen zu bilden. Dieß mittlere Gemälde theilt sich ab in eine ganz dichterische Partie: **die Vergötterung Heinrichs des Grossen**, und in die historische Partie: **die Uebergabe der Regentschaft an die Königin.**

Der Anblick dieser Harmonieen, so ganz dazu gemacht, die Sinnen zu bezaubern, der ist es, bei welchem man ganz den Vortheil der malerischen Darstellung einer und derselben Geschichte fühlt, wenn sie von einem und demselben Genie aufgenommen ist. Erstlich sind, wie ich gezeigt habe, die Formen

von allen Zusammensetzungen eine für die andre angebracht, und bieten eine nützliche und weise Mannigfaltigkeit dar; eine kostbare Eigenschaft, welche das Unverhältnißmäßige und Unanständige recht anschaulich macht, das durch den Gebrauch verschiedener Hände hervorgebracht wird. Zweitens entstehet auf einem Werke, welches von einem und demselben Palet entsprungen ist, eine allgemeine Harmonie im Kolorit, welche nur durch die Verschiedenheit der Sujets und der Gegenden abwechselnd wird. Man muß gestehen, daß diese Harmonie in einem Ganzen in der Malerei den Augen eben so nothwendig ist, als ein und derselbe Styl in einem epischen Gedichte, welcher hier der Verschiedenheit der Handlungen und Bilder ohngeachtet eine Harmonie verbreitet, die allein fähig ist, den Geist des Lesers aufzuhalten, und zu bezaubern. Daraus ziehen wir denn den völlig sichern Schluß, daß eine und dieselbe Geschichte in der Malerei, welche an einem und demselben Orte gesehen werden soll, auch von einer und derselben Hand behandelt seyn müsse.

Die Gemälde aus der Geschichte der Jungfrau auf dem Chor Unsrer Frauen, haben für das Auge nicht die Wirkung einer und derselben Geschichte. Und in der Galerie von Toulouse scheinen die verschiedenen Gemälde, welche hier gesammelt, und alle von verschiedenen Verfassern sind, der Einförmigkeit einer allgemeinen Dekoration zu widersprechen, ob sie schon hier nicht zur Darstellung einer und derselben Geschichte vereinigt sind.

Sonach müssen zwei Dinge zusammenwirken, um in einer Reihe von Gemälden ein schönes Ganze hervorzubringen, welche zur Bildung einer auf einanderfolgenden Geschichte an einem und demselben Orte aufgestellt sind; nämlich 1) Mannigfaltigkeit in den Formen der Zusammensetzungen, und Symmetrie in den Verzierungen, 2) allgemeine Harmonie in dem Kolorit. Alles das erzeugt eine Uebereinstimmung der Manier, welche von einer solchen Nothwendigkeit ist, daß die Unternehmer solcher Suiten Kupferstiche von den Kupferstechern, die verschiedene Platten übernommen,

men, wohlbedächtig verlangen, daß die Arbeit der Stiche und die Geltung des allgemeinen Tones beinahe eins und dasselbe ausmachen; mit solch einer Sorgfalt ist denn auch die Galerie von Luxemburg, von der ich geredet habe, die zu Versailles, die im Pallast Farnese, und andre mehr gestochen worden. Nun denke man sich einmal diese Seiten in allen Manierarten, selbst von den geschicktesten Meistern ausgeführt; z. B. einen Kupferstich von Mellan, einen andern von Wischer, diesen von P. Pontius, jenen von Drevet oder Masson, wieder einen von Manteuil, u. s. f. Nach dieser Annahme wird man von unserer Meinung über die Nothwendigkeit, daß ein aus mehreren Abtheilungen bestehendes Gedicht in der Malerei von ein und derselben Hand gebildet werde, richtig urtheilen.

Ich weiß, daß es noch eine andre Gattung malerischer Schauspiele giebt, welche in einer Galerie oder in einem grossen Zimmer vorgestellt werden können; es ist dieß die Vereinigung von Gattungen und Schulen. Hier ist dann die Abwechselung von dem größten Interesse. Die Sammlungen des Königs von Frankreich, im Palais Royal, in Turin, in Florenz, in dem Pittischen Pallast, von Doria, von Barberino, des Kurfürsten in Dreßden, der Kaiserin von Rußland, und noch viele andre haben alle den Reiz dieser Zusammenfügungen fühlen lassen, auf denen man die verschiedenen Manieren der Malerschulen nach ihren verschiedenen Altern, das, wodurch sie sich von einander unterschieden haben, das, was den eignen Geschmack jedes einzelnen Malers karakterisirt, und das, was zeigt, worinnen jeder von ihnen Styl, Ton und Kolorit verändert hat, verfolgen kann. Ein beobachtender Geist wird hier vorzüglich gewahr werden, daß man in der Malerei alle Arten zu gefallen antrift; daß, wie ich schon gesagt habe, alles das, was neu, originell und piquant ist, unter welchem Anblick dieß auch sei, auf den Beifall eines Menschen Ansprüche machen könne, der die verschiedenen Partieen der Kunst zu beurtheilen weiß, und daß für ihn keine ausschließlichen Schönheiten existiren.

Wir

Wir beschließen diesen Abschnitt, in welchem ich alles das zu vereinigen gesucht habe, was der Malerei ein Recht auf unsre Achtung und Bewunderung geben kann, sowohl vermöge der Kenntnisse, die sie verlangt, als vermöge der Wirkungen, die sie hervorbringt; wir beklagen dabei den Verlust der schönen Sammlungen, welche man zu Paris noch in der Mitte dieses Jahrhunderts sahe. Nach dem Tode der geschmackvollen Männer, welche sie gebildet hatten, haben sie sich zerstreut: vom Crozat und vom Julliene ist uns nichts mehr übrig, als das Andenken an ihre Liebe zu der Malerei. Die Meisterstücke der Kunst, welche sie, ihrer Fortschritte wegen, der Neugierde ihrer Mitbürger und der Ausländer öffentlich darboten, bereichern vorjetzt die Palläste anderer Nationen.

Beneidenswürdig ist ein Gebrauch, der aus der Achtung der Italiener gegen die Malerei entstanden ist, und nach welchem ihre immer öffentlichen Sammlungen so lange, als die Erben großer Familien, bestehen, die dann mit ihren Namen zugleich die Meisterstücke ihrer Mitbürger der Unsterblichkeit überliefern. (Abschnitt von Hr. Robin.)

Mahlerisch.

Pittoresque.

Man versteht unter diesem Worte sowohl dasjenige, was überhaupt der Darstellung durch Malerei fähig ist, als auch das, was in Werken dieser Kunst eine gute Wirkung hervorbringt. Es giebt wenig Gegenstände der Natur, die nicht **malerisch** werden könnten, durch gewisse Attituden, die man ihnen giebt, gewisse Beywerke, die man hinzufügt, einen gewissen Gesichtspunkt, aus dem man sie beleuchtet.

Gegenstände der Natur, welche magre Formen haben, Gegenstände, welche gerade und reguläre Linien beschreiben, Gegenstände, welche keine Mannigfaltigkeit darbieten, sind nicht **malerisch**. Allein ob wohl sie es an und für sich nicht sind, so können sie demnach durch Gruppirung mit andern Gegen-

ständen malerisch werden. Ein Baum, von einem geraden dünnen Stamme ist nicht malerisch; durch Zusammenordnung mit andern, kann er eine malerische Masse bilden.

Das Malerische, denn man braucht dieses Wort auch substantivisch, bezieht sich nicht sowohl auf das Genie, welches ausdrückt, fühlt, und rührt, als auf den Geschmack, welcher das auszuwählen versteht, was dem Auge wohlgefällig seyn kann. Raphael strebte wenig nach dem Malerischen, welches man jedoch oft in seinen Werken findet; mehrere Meister von niederem Range machen es zu ihrem vorzüglichen Verdienste; sie sprechen nicht zur Seele, aber sie besitzen die Kunst, die Augen zu bezaubern. Boucher hat sein kurzes Glück seinem malerischen Geschmacke verdankt, unerachtet er alle große Parthieen der Kunst, ja selbst einen Theil der angenehmen vernachlässigte.

Der malerische Geschmack in der Komposition besteht in der angenehmen Zusammenordnung aller Gegenstände, die sie ausmachen, in der Vertheilung der Gruppen, in der Verbindung derselben, in glücklichen Konttasten, und dem Akkorde und der Entgegensetzung der Töne, in der schönen Anordnung der Schatten- und Licht-Massen.

Der malerische Geschmack in den Details läßt sich nicht im Einzelnen angeben, weil er alles befaßt, was zur Kunst gehört. Er findet Statt in der Anordnung der Haare, in dem Wurfe der Draperie, in der Wahl der Kleidung, des Putzes, der Beiwerke.

Ein leichter, scherzender, ragoutirender, zuweilen auch ein rauher (brutal) Pinsel, geistige, pikante Tuschen, geschickt angebrachte laissés, Drucker von Licht, absichtlich verlöschte Lichter, tief ausgehöhlte Schatten, tragen zum Malerischen der Ausführung bey. L.

Male-

Malerische Gattung.

Genre pittoresque.

In dem schönen Zeitalter der Malerei, in den Zeiten eines Leonard da Vinci, Michel Angelo, Raphael, kannte man für die Geschicht-Malerei nur eine einzige Gattung; man könnte sie die erste Gattung nennen. Man erstrebte darinn nichts als Richtigkeit des Gedankens, Reinheit, Karakter, Ausdruck.

Als man aber in der Folge einen höhern Werth auf die untergeordneten Parthieen den Kunst setzte, als angenehme Gruppirungen und Handgriffe den Operationen des wahren Genies gleich geschätzt wurden, oft über sie gesetzt, entstand auch im Fache der Geschichtmalerey eine Gattung, die man die malerische nennen kann, eine Gattung, in der man weniger die dichterischen Parthieen der Kunst, als diejenigen erzielt, welche zum bloßen Metier gehören. L.

Manier.

Maniere.

Dieses Wort wird in einem gedoppelten Sinne gebraucht. Sagt man: ein Artist habe Manier, so versteht man darunter, daß er sich eine Praktik erworben habe, welche nur in Gewohnheiten besteht, die er angenommen hat, und sich von der Natur entfernt. Sagt man: die Manier eines Malers, so versteht man darunter den eigenthümlichen Charakter, er sey lobenswerth oder tadelhaft, durch den er sich von jedem andern Künstler unterscheidet.

Von der Manier im ersten Sinne sagt Mengs: „sie „sey von zweifacher Art, die eine Art derselben bestehe darinn, „daß man mehrere Parthieen wegläßt, die andre darinn, daß „man die Parthieen auf eine neue und widernatürliche Art „giebt." Die Manier besteht nicht blos in der Zeichnung, sie findet sich auch mehr oder weniger in der Farbe, in der Wirkung, in der Führung des Pinsels. Kündigt sie blos den Charakter des Künstlers an, ohne sich von der Wahrheit

zu entfernen, so ist sie nothwendige Folge der Kunst, jeder Künstler hat seine eigne Weise zu zeichnen, zu coloriren, zu malen. Gründet sie sich blos auf Gewohnheit, Affektation, Abweichung von der Natur, so ist sie jederzeit verwerflich, gesetzt auch, sie hätte etwas angenehmes und imposantes, was ihr Bewundrung zuzöge.

In welchem Sinne man das Wort nehme, so ist die **Manier** eines Meisterß niemals das, was man von ihm nachahmen muß; dieß wäre gerade so, als ob wir die Attituden, die Gesten, den Gang eines andern Menschen nachahmen wollten, alles Eigenschaften, die zu seiner Konformation gehören und für uns nicht passen.

Die Manier eines großen Künstlers kann unerachtet sie der Natur widerstreitet, ihre Schönheit haben, kann groß, fein, kühn, sanft, sorgfältig u. s. w. seyn. Die Bewunderer dieses Meisters vergessen, daß sie fehlerhaft ist, und suchen sie, statt der wahren Schönheit nachzuahmen, welche allein ihnen zu Mustern dienen sollte. Sie vergessen, daß sie nur bey dem schön ist, dem sie wesentlich, und von der Natur gegeben ist, daß sie aber bei dem sklavischen Nachahmer alles Verdienst verliert, welcher seine eigne Manier haben müßte, wenn er etwas leistete.

Das hartnäckige Studium eines einzigen Meisters bestimmt den Artisten eine erborgte Manier beizubehalten. Ein Mann kann verdienen, daß man ihn studiere, aber keiner sich so ganz über alle Andre erheben, daß er verdiene, allein studiert zu werden.

Schwarze Manier.

Maniere noire.

S. den Art. Graveur.

Manierirt.

Maniere.

Man sagt: ein Mensch ist manierirt, der Styl eines Schriftstellers ist manierirt, eine Statue, eine

Fasa-

Fasade ist manierirt. Alle diese Ausdrücke bezeichnen, daß die Gegenstände, von denen die Rede ist; Affektation enthalten, der Karakter, die Formen derselben gesucht sind. Man kann also sagen, das Manierirte sey eine schlechte Nachahmung der Einfachheit, des Natürlichen, des Aedlen, und der Grazie.

Mannigfaltigkeit.

Varieté.

Die Kunst kann alle Formen nachahmen, welche die Natur darbietet; sie kann also so mannigfaltig seyn, als die Natur, und, wenn sie immer die Wahl der Muster ändert, die sie aus der Natur nimmt, wird sie sich nie gleichen.

Eine andere Frage ist es aber, ob der Künstler alle Formen der Natur nachahmen solle? dieses muß man wenigstens in Beziehung auf Geschichtmalerei und Skulptur verneinen. In diesen Gattungen ist Nachahmung der schönen Natur sein Gegenstand: er kann sie nicht nachahmen, wenn sie durch verschiedene Charaktere von Häßlichkeit, und Mangelhaftigkeit abwechselt. Allein, da seine Werke weniger zahlreich sind, als die der Natur, so kann er immer noch die größte Mannigfaltigkeit zeigen, wenn er nur ihre schönen Formen nachahmt.

Die Mannigfaltigkeit findet sich auch in den Köpfen der alten Statüen. Wenn unter ihnen, wie Falkonet sagt, eine gewisse Aehnlichkeit herrscht, so rührt sie von dem ihnen gemeinschaftlichen Style der grosen Schönheit her. Nichtsdestoweniger sind sie so verschieden von einander, daß man sie nicht verwechseln kann. Wenn man unter mehrern antiken Köpfen eine wahre Aehnlichkeit findet, so sind es solche, welche eine und dieselbe Gottheit darstellen. Denn jede Gottheit hatte einen Kopf von bestimmtem Charakter; dieß war wahrscheinlich derjenige Charakter, den ihr irgend ein Artist in einer berühmt gewordenen Statüe ertheilt hatte: der Kopf dieser Statüe wurde das Urbild für alle Köpfe derselben Gottheit.

Die Mannigfaltigkeit, welche der Künstler in der Wahl seiner Figuren zeigen muß, muß er auch in den Attituden, Kleidungen, Anordnungen und Beiwerken zeigen.

Die reichsten Quellen der Mannigfaltigkeit hat derjenige Maler, welcher sich der Nachahmung des gemeinen Lebens und der Bambochade widmet. Und von ihm fordert man auch, daß er selbst den Schein von Gleichheit und Einförmigkeit in seinen Werken nicht zulasse.

Auch die Arbeiten muß der Künstler vermannigfaltigen, durch die er die Gegenstände darstellt. Er drückt durch die Mannigfaltigkeit der Arbeiten die Mannigfaltigkeit seiner Gefühle aus. So wird er also keineswegs das Fleisch einer Venus, und das eines Vulkan mit einem und demselben Pinsel, einer und derselben Tusche behandeln, eben so wenig die Fülle der Jugend und die Ausgetrocknetheit des abnehmenden Alters, den Glanz seidener Stoffe, und die Grobheit eines Tuches, die Weichheit des Pflaums und die Härte des Eisens. Monotonie im Manöver zeigt jederzeit Abwesenheit des Gefühls in demjenigen, welcher arbeitet. Beseelte ihn Empfindung, so würde seine Hand den Eindrücken seiner Seele unwillkührlich folgen, und abwechseln, wie sie. Alles in einem und demselben Style schreiben, mit einer und derselben Tusche malen, ist allezeit das Zeichen einer kalten gefühllosen Seele. L.

Manöver.

Manoeuvre.

Das Manövre begreift die Manier, die Arten zu behandeln, die Farben zu impastiren, die Führung des Pinsels, und den Styl der Tusche.

Das schöne Manöver des Pinsels besteht darinn, mit voller Farbe zu malen, Tinte auf Tinte zu tragen, die Wendeschatten in den Gründen zu verschmelzen, und den Pinsel nach dem Gefühle des Gegenstandes zu führen, den man darstellt.

Maquette.

Maquette.

Ein Modell in der Skulptur, welches nur den ersten Gedanken des Künstlers enthält, gewöhnlich von Erde, zuweilen von Wachs.

Markicht.

Moelleux.

Das **Markichte in der Zeichnung** bedeutet das Fließende in den Umrissen, das Sanfte in den Strichen, welches ihnen das Schneidende benimmt. **Ein markichtes Kolorit** ist dasjenige, in welchem die Haltung wohl beobachtet ist, in welchem die fetten und wohl verschmolzenen Farben die Frische und das Zarte des Fleisches, nach Beschaffenheit des Alters und des Geschlechts ausdrücken. **Ein markichter Pinsel** ist derjenige, der die Farben wohl in einander vertreibt.

Maschine.

Machine.

Eine Komposition, in welcher der Maler eine große Anzahl von Gegenständen aufführt, deren glückliche Zusammenstellung Genie erfordert, heißt in der malerischen Sprache **Maschine.**

Vorzüglich wird dieses Wort bei großen Kompositionen angewendet, wie ein Plafond, eine Kuppel, Werke, die man wie große Gedichte der Malerei betrachten kann. Aber im Allgemeinen nennt man jedes Gemälde, welches eine große Anzahl von Figuren und Gegenständen befaßt, zu deren glücklichen Vereinigung das Genie alle seine Kräfte aufbieten mußte, **eine Maschine, eine große Maschine.** Und dieser Ausdruck begreift die vielbefassenden Ideen von Adel, Größe, Interesse, ja selbst von den Dimensionen.

Wir kennen heut zu Tage beinahe nur ein einziges Werk, welches dieses Namens, in seinem vollen Umfange, würdig

ist: die Peterskirche zu Rom; in der That eine große prachtvolle Maschine, ungeheuer in ihren Dimensionen, erhaben in ihrem Gegenstande, überraschend in ihrer Ausführung. Die Architektur ist darin bereichert durch die Malerei und Skulptur, angewendet als Beiwerke, aber mit einer solchen Proportion, daß kein Gegenstand, welcher den Blick fesselt, die Hauptwirkung dadurch ändert. Die dauerhaftesten Mittel sind darin angebracht, selbst für die Malerei, die kostbarsten Stoffe für die Ornamente.

Dieß sind in der That die wahren Erfordernisse zu einer großen, bewundernswürdigen Maschine; dieß sind die Mittel, durch welche eine Nation eine lange Folge von Jahrhunderten hindurch zeigen kann, daß sie die Künste zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gebracht hat. Watelet.

Masse.
Masse.

Masse sagt man von einer Partie, die eine gewisse Größe und Ausdehnung hat. Man braucht dieses Wort nur in Beziehung auf die Wirkung des Helldunkeln; und so wie das Helldunkel aus Lichtern, Halbtinten, Schatten und Wiederscheinen zusammengesezt ist, so kann man auch Massen von verschiedenen Arten haben. Man sagt daher: eine schöne Masse Schatten, eine schöne Masse Licht.

Sagt man, dieser Rücken, diese Brust macht eine schöne Masse, so geschieht das in Beziehung auf das Helldunkel, und nicht in Betracht der Form. Und in der That können solche Körpertheile eine schöne Lichtmasse darstellen, wenn sie Breite und Ausdehnung genug haben.

Weil man die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht anders als durch große Wirkungen oder Effekte, fesseln kann, und weil kleine vielfach angebrachte Effekte das Auge immer umherziehen, und es nie zur Auffassung eines Totaleindrucks kommen lassen, so empfielt man den Künstlern mit Grund, und

kaum wiederholt genug, ihre Gegenstände in grossen Massen zu behandeln. Was Gruppe in Ansehung der Anordnung und Stellung der Figuren und Gegenstände ist, eben das ist Masse in Rücksicht des Helldunkeln. Ja man kann so gar sagen, daß Masse nichts Anders als eine Gruppe, Licht, Streiflicht, Schatten und Wiederschein sei. Figuren auf einer Leimwand hier und da verstreut bilden kein Gemälde, das den Blick durch Einheit fixiren könnte; sie machen eben so viele Gemälde auf einem und demselben Grunde, als Figuren vorhanden sind, und der Beschauer wird durch Nichts kräftiger und dringender eingeladen, seine Aufmerksamkeit auf das eine mehr als auf das andere zu richten. Und eben so würden vielerlei ohne Kunst und Ueberlegung hier und da verbreitete ähnliche Lichter und Schatten keinen aus der Einheit entspringenden Totaleindruck hervorbringen, weil der Blick von der einen Partie zur andern unaufhörlich abschweifen, und so von Nichts festgehalten, endlich vom Ganzen unbefriedigt, und unwillig abglitschen müßte.

Es ist also die Vernunft, reife Ueberlegung, die Quelle aller ächten und wahren Grundsätze, ists, welche befiehlt, daß in jedem Gemälde eine Hauptmasse von Licht und Schatten sei, und daß Lichter und Schatten im Allgemeinen, in Massen vertheilt werden müssen.

Dies will aber nicht sagen, daß in einem Gemälde eine einzige Masse Licht durch eine einzige Masse Schatten scharf abgeschnitten seyn solle. Die Wirkung dieser unmittelbaren Angränzung ist stoßend und schreiend. In der Natur findet sich dergleichen schreckende Nebenstellung nur selten, auch in der Kunst darf sie nicht häufiger angebracht werden, und Künstler müssen sich besonders hüten, daß ihnen diese kräftige, fast immer zu kräftige Darstellungsart nicht zur Manier wird. Wo man sie findet das ist in verschlossenen limitirten Räumen, in welche das Tageslicht nur durch eine einzige Oefnung einfällt, oder die durch künstliches Licht erleuchtet werden. Die holländische Schule brachte dergleichen sonderbare Wirksamkeiten vorzüglich in Gebrauch, und man könnte sagen, daß sie die

Gränzen der Kunst blos darauf einschränkte, wie sie das auch in so manchen andern Rücksichten that. Man kann dergleichen schneidende Gegenstellung zuweilen malen; aber sanfte, verflößte Harmonie ist der Hauptkarakter der Natur, und an den muß man sich vorzüglich halten, den muß man am ersten und öftersten darzustellen suchen.

Die Venediger waren die größten Meister in der Kunst Lichter und Schatten in großen Massen zu vertheilen, ohne daß sie den Anschein gaben gewaltsame Gegenstellungen gesucht zu haben.

Poussin, und eben so Raphael, beliebte das Kunststück der großen Schatten und großen Lichter nicht sonderlich. Felibien sagt: „Man sieht in seinen Gemälden die Gegenstände „so wie man sie in der freien Luft, im ofnen Felde erblickt, wo „man gar nicht so große Partien Tag und Nacht wahrnimt. „Die meisten“ — sezt er hinzu — „bedienen sich derselben „nur um ihrem Unvermögen zu Hülfe zu kommen. Sie af„fektiren sie selbst, oft mit eben so wenig Ueberlegung und Be„urtheilung, als die Absiche außerordentlicher Handlungen und „übelverstandener Bewegungen“. Unter den großen Schatten verstecken sie die Fehler der Zeichnung, und mit angestrengten und lächerlichen Bewegungen täuschen sie den Nichtkenner, der sie für wundervolle Wirkungen der Kunst hält.

Felibien tadelt eigentlich das Uebermaß, die Ziererei, die Manier, und daran hat er ganz recht, denn sie sind die gewöhnlichen Verirrungen derjenigen, die gern kräftig seyn, gern große Effekte leisten wollen, ohne daß sie in das Wesen der Kunst einzudringen, den Sitz ihrer eigentlichen Wirksamkeit aufzuspüren vermochten. Diese halten sich an das Aeußere, indem sie das Innere nicht zu bemerken wissen, überladen und beschweren, und finden nur Effekt im schreienden Kontrast. Wahr bleibt es aber auch immer, daß wenn man in der Nachahmung der Natur nicht erst die Massen bemerkt, ehe man sich mit dem Detail einläßt, man Nichts als falsche wirkungslose Nachbildung liefern wird. Durch Massen, nicht durch Theile, wirkt die Natur beim ersten Blick auf unser Auge; und es sind

also

also diese Massen was man zuerst darstellen muß wenn man eine Kopie liefern will, die ihr gleicht; diese Massen sind es, die man auffassen muß, ehe man die Nebentheile studirt, wenn man ihre Effekte darstellen will, und nur durch Darstellung dieser Effekte kann es gelingen durch die Kunst eben die Eindrücke bewirken zu lassen, welche sie durch sich selbst hervorbringt. (Artikel von Levesque.)

Mehlicht.

Fariné.

Man nennt ein Werk der Malerei **mehlicht**, in welchem die Carnationen eine Weisse besitzen, welche nicht in der Natur ist, wo das unbeseelte Fleisch das in den Adern zirkulirende Blut nicht andeutet. Die weiseste Haut ist nicht ganz weiß. Das aufmerksame Auge des Künstlers entdeckt in demselben eine Unendlichkeit verschiedener Tinten, verursacht entweder durch den Eindruck der Luft, oder durch den Sitz oder die Transpiration verschiedener Flüssigkeiten, oder durch die größere, oder geringere Dicke der Fleische, welche die knochichen und körperlichen Theile bedecken u. s. w. Ein im Allgemeinen fades Gemählde, dessen Hellen bis zum Weißen getrieben sind, ist **mehlicht**, und man sagt von einem Maler, der diese fehlerhafte Manier befolgt, daß er in das **Mehl** verfalle. L.

Mildern.

Adoucir.

Man **mildert** die Farben auf zweierlei Weise, einmal, indem man ihren Glanz, ihre Stärke schwächt, dann indem man sie so geschickt und fein in Uebereinstimmung setzt, daß sie für das Auge eine möglichst harmonische Wirkung hervorbringen. Die Mittel der Kunst für diesen Zweck sind, **Verbindungen der Töne, Uebergänge, gebrochene Farben**

ben, Abstufungen unmerklicher Nüancen, auch die Auswahl der Farben, die man einander näher bringt.

S. die Artikel: Accord, Helldunkel, Harmonie.

Miniatur.

Miniature.

Miniatur nennt man jene Gattung der Malerei im Kleinen, zu der man sich der Wasserfarbe bedient. Das Fleisch wird hier gewöhnlich aus kleinen Puncten zusammengesetzt, die Gründe und Gewänder hingegen durch Pinselstriche ordentlich gemalt. Indessen hat man auch Miniaturen, wo das Ganze aus Puncten besteht.

Nicht ohne Grund kann man vermuthen, daß diese Gattung der Mahlerei ihren Ursprung den Franzosen verdanke. Die Italiäner hatten sonst in ihrer Sprache kein Wort, um sie zu bezeichnen, was uns deutlich zu erkennen giebt, daß die Erfindung derselben ihnen nicht zugehört: denn ein Volk nimmt nur fremde Wörter in seine Sprache auf, wenn es Gegenstände des fremden Fleißes zu bezeichnen hat; für das hingegen, was es selbst in den Künsten erfindet, besitzt es Benennungen in der seinigen. Wenn Dante in seiner Hölle einen italiänischen Miniatur-Maler anredet, so bedient er sich, um die Beschäftigung dieses Künstlers anzudeuten, einer Umschreibung und sagt, daß seine Kunst dieselbe sey, die von den Parisern Enluminure genannt werde; mit diesem Namen belegte man nämlich sonst in Frankreich die Miniatur, und Dante, der sich in Paris aufgehalten hatte, konnte sehr wohl von ihr unterrichtet seyn. Sehr wahrscheinlich ist es daher, daß die Italiäner, die von den Griechen die Fresco-Malerei und die Mosaik erhalten, durch die Franzosen die Kunst der Miniatur kennen gelernt haben.

Auch findet man die allerältesten französischen Manuscripte mit Miniaturen verzieret, die in Ansehung des Ganzes der Farben alles übertreffen, was seit dem funfzehnten Jahr-

Jahrhunderte in dieser Gattung der Malerei ist hervorgebracht worden. Diese Arbeiten sind gewöhnlich durch Vergoldungen sehr geltend gemacht. Die Zeichnung, so wie auch die Drapperie, ist gothisch, und man sieht, daß die Künstler dieser Malereien weder das Nackte zu zeichnen, noch auch in die Gewänder Kunst zu bringen verstanden; aber schon erblickt man in diesen Gemälden Köpfe, welche auf Etwas Wahres und Charakteristisches hindeuten, und welche uns glaubend machen, daß diese Künstler die Natur hier wenigstens beobachtet haben. Felibien versichert, daß er ein Manuscript auf feines Pergament gesehen habe, das, nach den Schriftzügen und nach dem Styl zu urtheilen, in das zwölfte Jahrhundert gehöre, und das eine Menge mit der Feder bearbeitete Figuren enthalte, deren Zeichnung keinesweges der der italiänischen Maler aus den Zeiten des Cimabué nachstehe.

Liebhaber werden, wenn sie die königliche Bibliothek besuchen wollen, sich sehr bald veranlaßt sehen, dem Felibien beizupflichten; auch werden sie sich hier überzeugen können, daß die alten französischen Miniatur-Maler auch in Ansehung der Feinheit des Pinsels, die in dieser Gattung der Malerei Etwas so wesentliches ist, nicht übergangen werden dürfen.

Da die Beschäftigung dieser Künstler in Verzierung der Schriften und Bücher bestand, so nahm sie die Universität in ihren Schutz und ertheilte ihnen das Bürgerrecht, eine Gunst, die wegen der Privilegien, mit denen sie verknüpft war, nicht verachtet werden konnte.

Wenn man solche französische Miniatur-Malereien mit den Verzierungen vergleicht, die um eben diese Zeit auch andere Nationen in ihren Skripturen anzubringen pflegten, so wird man jene sich zu ihrem Vortheil von diesen auszeichnen sehen, und man wird finden, daß die französischen Miniaturisten sich einen Ruhm erworben haben, der, wenn er auch durch Etwas minder wichtiges veranlaßt wurde, sie doch mehreren italiänischen Artisten an die Seite setzt, welche ein Vasari seines Beifalls nicht für unwürdig hielt.

Sehet

Gehet man die verschiedenen Perioden dieser französischen Künstler durch, so bemerkt man, daß auch sie immer größere Fortschritte gemacht haben, je mehr sich überhaupt die Dunkelheit der barbarischen Zeiten, in welchen sie lebten, zu zerstreuen anfieng.

Diese Fortschritte sind schon, unter der Regierung Karls des Fünften merkbar, der überhaupt die noch in ihrer Kindheit sich befindenden Künste beschützte. Der Bruder dieses Fürsten, der Herzog von Berry war ebenfalls ein Beschützer dieser Künstler, er suchte Manuscripte und Schriften hervor, um sie mit ihren Arbeiten verzieren zu lassen. Auch unter der Regierung des unglücklichen Karls des Sechsten, standen die Miniaturisten in Ansehen. In der königlichen Bibliothek kann man noch das Manuscript des Salmon sehen, das sehr wahrscheinlich diesem unglücklichen Monarchen von dem Verfasser überreicht worden ist. Es enthält sehr fleißige Miniaturen. Der Kopf des Königs, so wie der des Herzogs von Bourgogne, scheinen Portraits zu seyn, und wenn sie es sind, so sind es die einzigen, die wir von diesen Fürsten haben. Dieses Manuscript befand sich sonst in den Händen des Herzogs de la Valière.

Man male die Miniaturen auf Elfenbein und auf Pergament. Aber auf beiden Gründen muß die Arbeit weislich gespart seyn, und der Artist muß das Pergament oder Elfenbein arbeiten lassen. Da diese Gattung der Malerei an und für sich eine gewisse Kälte erlangt, so muß sich der Künstler sehr hüten, daß er in seiner Manier nicht ins Gelakte verfalle: übrigens müssen lebhafte, wahre und geistvolle Tuschen das Ganze beseelen. Diese Gattung der Malerei ist für alles empfänglich, was man in der Zeichnungskunst und in der Malerei Geist nennet, oder ich sollte vielmehr sagen, sie kann eigentlich nur durch Geist, Leben zeigen.

(Artikel von Levesque.)

Mischen.

Rompre.

Der Begriff der Farbenmischung darf nicht weiter als auf die Handlung ausgedehnt werden, mit welcher man auf einem Gemälde die Farben vermannigfaltigt.

Der Maler hat auf seiner Palette die natürlichen Farben; sie sind in dem natürlichen Zustande, wie man sie im Laden kauft, und die Hand des Artisten hat sie noch nicht gemischt. Die Fälle sind äußerst selten, wo diese Farben in Natur angewendet werden müssen, denn die Lokalfarben der Natur, welche der Künstler nachahmen muß, sind nur sehr selten gerade die, welche sich auf der Palette finden, und die Lokalfarben sind gemeiniglich durch den Plan, welchen der Gegenstand einnimmt, durch die Wirkungen und Bewegungen des Lichtes modificirt. Es ist also nothwendig, daß die Farben, deren sich der Maler bedient, auf dem Gemälde gemischt seyn.

So fordert man von dem Maler, welcher eine Mauer darstellen will, daß sie nicht von einer und derselben Farbe sey, daß er vielmehr die Mannigfaltigkeit von Farben nachahme, die die Natur verbietet; man sagt: er müsse sich gemischter Farben bedienen, (il faut user de couleurs rompues.)

Ein andres Beispiel hergenommen von einem weniger gemeinen Falle. Der Maler will dem Portrait eines schwarz gekleideten Mannes einen rothen Rideau zum Grunde geben; der Rideau muß von gemischter Farbe seyn: 1) weil der Rideau wegen seiner Distanz gegen das Gemälde von der Kraft seiner eignen Farbe verliert; 2) weil der Boden, die Meublen, die Figur des Portraits fremde Tinten über den Rideau verbreiten können, welche die Natur seiner Farbe verändern; 3) endlich bildet der Rideau Falten, welche verschiedene Plane hervorbringen, und mannigfaltige, theils beleuchtete, theils beschattete Oberflächen bilden. Die beschatteten Massen nehmen die Tinten der benachbarten Gegenstände an, welche Lichtstralen reflektiren. Aus diesen Gründen ist die Totalfarbe des Rideau

gemischt;

gemischt; die der verschiedenen Massen müssen es auch seyn: kein Theil behält seine reelle Farbe unverändert. Man sehe das Portrait des Großherzogs Franz von Medicis, von Rubens, in der Gallerie von Luxenburg. Robin.

Mischung.
Rupture.

Ist die Mischung, welche der Maler mit verschiedenen Farben vornimmt, welche sich dadurch gleichsam brechen, und den Ton verlieren, welchen sie hatten, da sie der Maler auf die Palette trug *).

Möbliren.
Meubler.

Dies Gemälde ist gut möblirt, heißt: es ist sehr mit kostbaren Möbeln, reichen Zierrathen und prächtigen Geräthschaften versehen. Man wird bemerken, daß dieser Ausdruck in der ehemaligen Kunstsprache unbekannt war, weil große Meister den wahren Reichthum eines Gemäldes nur in einer schönen edlen Einfalt bestehen ließen. Man kann glauben, daß manche Maler ein reiches Möblement zu malen veranlaßt wurden, wenn ein geheimes Gefühl ihnen sagte daß sie ihren Gemälden nur dadurch das größte Interesse würden ertheilen können. Große Maler der menschlichen Leidenschaften und der schönen Formen haben sich immer nur wenig um die Ehre, gute Möblörs zu seyn beworben.

Wenn man jene metaphorischen Sinne durch dieses Wort die Bereicherung eines Gemäldes mit vielen Figuren anzeigen will, so ist es doch auch in diesem Sinne dem Gebrauche der großen Meister der römischen Schule und ihrer Nachahmer nicht konform. Diese vermieden an ihren Gemälden die Vervielfältigungen der Figuren; und indem große Wirkungen hervor-

*) Für *rompre* und *rupture* ist im deutschen das eigentliche Kunstwort ebenfalls: brechen, Brechung.

hervorbrachten ökonomisirten sie mit den Mitteln. (Artikel von Levesque.)

Mode.

Mode.

Die Moden in den Bekleidungsarten sind manchmal so widersinnig und so weit vom wahren Zweck der Bekleidungen entfernt, daß sie die Natur verstekken, und zuweilen sogar entstellen. Ja es giebt einige, die sie so behindern, ihr so entgegen sind, daß sie sie wohl umändern, und, wenn sie lange Zeit geherrscht haben, die wahre Natur nicht einmal mehr erkennen lassen, weil man dann die Veränderungen, die sie bewirkten, für Natur zu nehmen gar leicht verleitet wird. Wer, z. B. in unsern Städten, wo alles durch Kunst manieriert ist, glaubt nicht, daß es Wille der Natur sei, den Kopf steif aufrecht zu tragen? die Füße auswärts zu setzen? Und doch beweisen Bau und Zusammenhang der Knochen, daß diese Stellung nichts weniger als natürlich, weder bei dem Fuße, noch bei dem Kopfe sei. In einem gutgeformten Beingeripp bemerkt man gar deutlich aus der Form und Lage der Nakkenwirbel, daß sich der Kopf etwas weniges vorwärts neigen soll. Das Vordrängen der Brust erschwert das Athmen: wo kann die Natur da wohl wollen, daß man sie vordränge? Das Knie steif zu halten erfodert Anstrengung; diese Anstrengung beweißt, daß eine solche Ausstrekkung sehr wenig naturgemäß ist.

Wenn man den Ellbogen auflegt, und die Hand nicht unterstützt ist, so wird diese unthätige Hand durch ihre eigene Schwere niedersinken, und die Handwurzel wird sich runden; es war aber einmal eine Zeit, wo alle Tanzmeister predigten, daß eine gebogene Handwurzel etwas Häßliches sei, man glaubte es, und die Handwurzel rundete sich nicht mehr.

Die bequemste Lage eines jeden Körpertheiles in den verschiedenen Stellungen desselben ist auch allemal die natürlichste, und folglich auch die eigentlich graziöse, weil alle wahre

Grazie mit der Natur, und zwar mit der ungezwungenen Natur vereinigt ist.

Seit ungefähr vierzig Jahren hat man beliebt spitzige Schuhe zu tragen: der Fuß mußte sich nach dieser drückenden und verletzenden Gießform modeln, und nun haben alle wohlbeschuhete Leute keinen natürlichen Fuß mehr. Der Künstler muß nun sein Modell für diesen Körpertheil unter den Individuen der niedern Volksklasse suchen, wo man noch breite Schuhe trägt. Um nicht einen durch Modeschuhe verdorbenen Fuß nachzubilden, muß er seine Zuflucht zum Studium eines Fußes nehmen, den Arbeit und Anstrengung entstellten, und so findet er nirgends die Natur in ihrer wahren ursprünglichen schönen Gestalt.

Die Natur bestimmte das Weib um Mutter zu werden, und sie gab ihm in dieser Absicht ein weites Bekken wo die etwannige Leibesfrucht bequem liegen kann. Diese Erweiterung der Hüften macht, daß die Taille durch die Entgegenstellung gedrängter wird und also feiner erscheint, eine Bildung der die Schönheit der Absichtlichkeit zugehört, die in der That aber weniger schön ist, als die Hüftenbildung des Mannes, wo sich der Umriß viel leichter verflößt, wo er viel sanfter wogt. Und doch haben unsere Damen diese Misgestaltung — wenn ja Etwas, das den Absichten der Natur entspricht, Misgestaltung genennt werden kann — noch vermehrt, übersetzt, übertrieben sogar. Eingerittelt in eine fischbeinerne Schnürbrust zwingen sie ihren Oberleib zu einer häßlichen Enge und Schmalheit, und gleich als ob es mit dieser häßlichen Schmalheit, dieser unförmlichen Verengung noch nicht genug wäre, hängen sie noch Zierrathen an die breiten hervorspringenden Hüften, die sie Körbe, Bausche, und wie die Dinger weiter heißen, nennen. Durch Vereinigung dieser Mittel haben sie es dahingebracht sich eine dauernde Verunstaltung zu geben, und eine verstellte daran zu hängen.

Es ist fürwahr keine leichte Sache für den Maler, die Bildung der Natur von der Bildung der Zwangsgewohnheit zu unterscheiden. Eine lange Gewohnheit gab den Wirkungen

der

der Kunst ganz den Anschein der Natur. Um diese kennen zu lernen, muß der Künstler seine Zuflucht zu den alten Statüen nehmen, die in einer Zeit gefertigt wurden, wo die Gewaltthätigkeiten der Moden die Natur noch nicht verändert, verdorben und verkrüppelt hatten, und wo man die schönsten Modelle in den beglücktern Klassen auswählen konnte, die nicht genöthigt waren, durch schwere Arbeit und gewaltsame Anstrengung die gefällige natürliche Bildung ihrer Glieder zu verunstalten und zu verbreitern.

„Es sei, wenn man will — sagt Reynolds — „den „mechanischen Künsten, und den Künsten des Luxus erlaubt, „der Mode zu fröhnen; aber die Mode selbst darf sich nie Ein„fluß auf die Kunst anmaßen. Der Künstler muß sich wohl „hüthen, ihre Misgeburten für wahre Zöglinge der Natur zu „nehmen; ja er muß sogar sorgfältig auf jedes Vorurtheil sei„ner Zeit und seines Landes Verzicht thun. Verachten muß „er die momentanen und örtlichen Modeerscheinungen, muß „sich nur halten an das Allgemeine, was überall, und zu allen „Zeiten dasselbe ist und bleibt. Er widmet seine Werke allen „Völkern, allen Zeitaltern, er fodert die Nachkommenschaft „zu seiner Richterin auf, und spricht mit Zeuxis: „Ich male „„für die Ewigkeit.““

Lächerlich, und eben so unverzeihlich ist's, wenn der Maler die steifen Moden unserer Zeit, unsere gezwungenen Haltungen, unsere gedrechselten Manieren, auf die Personagen der zwanglosern Vorzeit, oder gar auf die Dichtungsbildungen des freien milden Griechenlands überträgt. Viele, besonders französische Künstler begingen diese Kunstsünde, und zu Ludwig des vierzehenten Zeiten war sie sogar einmal Stil. Von der Aufklärung und dem berichtigten Geschmacke unserer Zeit darf man hoffen, daß sie jetzt nur selten vorkommt. (Größtentheils aus Reynolds ausgezogen.)

Modell.

Modèle.

Modell nennt man in der Malerei eine männliche oder weibliche Person, die man nackend hinstellt, um sie zu einem Gegenstande des Studiums zu machen. Eine Zeichnung nach solch einem lebendigen Modell heißt eine Akademie.

Das, was man in mehrerern Artikeln dieses Wörterbuchs, über die Methode die verschiedenen eigenen Schönheiten verschiedener Gegenstände aufzusuchen, um durch ihre Zusammensetzung eine einzige vollkommene Schönheit hervorzubringen, und durch die Ideen des Schönen, wie sie uns die Antiken überliefern, die lebende Natur zu verbessern, gesagt worden ist, darf von dem Kunstzögling, der nach dem Modell zeichnet und studiert, gar nicht angewandt, gar nicht befolgt werden. Man muß sehr wohl unter den Werken des Künstlers, welcher schaft, welcher nach Idealen bildet, und unter den Arbeiten des Artisten, welcher studirt, welcher nachbildet, unterscheiden.

Der Zweck des Studiums nach Modellen ist, sich ein scharfes, richtig wahrnehmendes Auge zu verschaffen, und die Hand zu gewöhnen, dasjenige, was das Auge auffaßte, leicht, sicher und wahr wieder darzustellen. Man will dadurch die verschiedenen Formen, die unterschiedenen Bewegungen der lebenden Natur bei diesem oder jenem Geschlecht, in diesem oder jenem Alter, in dieser oder jener Lage, bei dieser oder jener Handlung kennen lernen. Durch die höchste Genauigkeit allein erhält dieses Studium seine Nutzbarkeit. So wie man in Gemälden, besonders in solchen, deren Inhalt heroisch ist, sich bemühen muß, das idealische Schöne, das Schöne, was sich nie in einer einzigen Einzelnheit vereinigt findet, zu kopiren und darzustellen, eben so muß man sich bei der Uebung nach dem Modell alle Mühe geben, die Natur blos treu, ohne alle Künstelei, ohne alle Verzierung nachzuahmen. Hat man aber sein Studium vollendet, dann ist es sehr wohl gethan, wenn man

man sie theilweise mit den schönsten Figuren des Alterthums zusammenhält und vergleicht.

Meister der Kunst haben vorgeschlagen, diese Vergleichung dadurch noch zu erleichtern, daß man sein Modell in eben eine solche Stellung bringt, als diese oder jene antike Statüe hat. Auf diese Art können die Zöglinge die Theile ihres lebenden Modells sehr leicht und sicher mit den entsprechenden Theilen der schönsten Auswahlen der größten Künstler Griechenlands zusammenhalten und vergleichen.

Man klagt mit Recht, daß man in grossen Schulen gewöhnlich nur ein, höchstens zwei drei Modelle hat. Die Studirenden bekommen nur eine Natur zu erkennen, und die andern unzähligen Abänderungen bleiben ihnen verborgen. Eben durch diese Einerleiheit gewöhnen sie sich unwillführlich an Eine Manier, ob sie gleich nach der Natur zu arbeiten angeführt wurden. Immer eine und dieselbe Natur darstellen, wär es auch nach einem lebendigen Modell, ist eben so gut Manier, als die Darstellung nach Gewohnheit, die man durch jene einerleien Nachbildungen sich aneignete. Man ist so schon von Natur geneigt, sich eine gewisse Idee von Form anzugewöhnen, die man denn mit einer Art von Vorliebe immer vorzuführen pflegt, ohne daß man diese Neigung durch fehlerhaftes Studium noch zu befestigen braucht.

Das Uebel vermehrt sich, weil die Zöglinge, und selbst auch die Meister, wenn sie nun Gemälde arbeiten wollen, gewöhnlich auch das akademische Modell vornehmen, um ihre Figuren darnach zu bilden, es sei nun, weil sie die Vorliebe zu den angewohnten Formen leitet, oder weil es leichter und bequemer ist, eine Figurstellung zu haben und hinzusetzen, als ein lebendiges Modell, das zugleich noch nicht geübt genug ist. Hätte das Gemäld' auch zwölf, zwanzig Figuren, sie sind doch oft alle nach einem und demselben Modell studiert, gleichsam als ob der Künstler befürchtet hätte zu viel Abänderung in seinem Werke zu verbreiten. Unterdessen aber sucht er doch diese Abänderung, und um sie hervorzubringen arbeitet er aus der Idee nach der Natur, indem er die Formen des Modells verstärkt,

wenn

wenn er einen Herkules darstellen, sie verfeinert, wenn er einen Apoll malen will.

Während eines Zeitraums von vierzig Jahren diente in der Akademie zu Paris ein gewisser Deschamps zum Modell. In dieser langen Zeit sind fast alle Gemäldefiguren der französischen Schule nach diesem Deschamps studirt. Deschamps war bald der immer jugendliche Merkur, bald der schreckbare Mars, bald Neptun, Pluto, Jupiter. Diejenigen, die einige Kunstkenntniß dieser Schule haben, finden allenthalben in den verschiedenen Werken der Maler und Bildhauer den ewigen Deschamps, und sie bewundern die zahlreichen Metamorphosen, zu welchen man ihn genöthigt hat. Selbst bis auf seinen Kopf fand sich immer etwas, das ihn kenntlich machte, und man muß fast staunen, wie sein Gesicht, sein halbes Bacchusgesicht, bald das Gesicht eines Helden, bald das eines Gottes werden konnte. Es ist wahr, Deschamps war ein schönes Modell: aber Zeuxis sammelte die Schönheiten einer ganzen Stadt, um eine einzige Schönheit daraus zu formen, dahingegen die französischen Künstler eine einzige Schönheit nehmen, um danach alle andere verschiedene Schönheiten zu machen. (Artikel von Levesque.)

Etwas Anderes ist das Modell bei den Bildhauern, wo es eine künstliche aus einer weichen Masse geformte Figur bedeutet, die zum Muster einer andern aus einem härtern Stoff nach ihr gebildeten dienen soll.

Weil es leicht ist, einen Marmorblock zu verderben, wenn man mehr davon wegnimmt als das Werk, das daraus geformt werden sollte, erlaubte; weil überdies der harte Marmor sich nicht so leicht traktiren läßt, als eine weiche Masse, die man nach Gefallen kneten kann; und weil zuletzt es sehr schwer ist, manche Verbesserungen am harten Marmor anzubringen, ja da manche sogar unmöglich sind: so stellt der Künstler zuerst seine Idee in bildsamern Thone dar, und eben diese Darstellung nennt er sein Modell.

Streng genommen, mag es wohl möglich seyn, ohne Modell eine erträgliche Figur aus Stein zu hauen; ja

ja es ist sogar wahrscheinlich, daß die ersten Erfinder dieser Kunst so arbeiteten, und gewiß formten die gothischen Bildner ihre Werke auf diese gewagte Art, denn ihnen war es genug, daß der behauene Stein eine menschliche Figur im Groben darstellte. Allein, wie man keine bronzene Figur gießen kann, ohne daß das Metall einen solidirenden Kern umflösse, und sich nach einem Mantel bildete, der erst über ein Modell geformt werden mußte, so war man doch genöthigt, als man das erstemal ein bronzenes Werk liefern wollte, ein Modell vorher zu fertigen.

Plinius eignet die Erfindung der Modelle dem Dibutades von Sicyon, und den beiden Samiern Rekus und Theodor zu. Man muß aber annehmen, daß diese Entdekkung schon längst bei den Egyptern bekannt war, denn diese fertigten ja lang vorher, ehe die Griechen Etwas von den bildenden Künsten wußten, Statüen und Abgüsse in Bronze.

Man macht auch Modelle von Wachs, besonders zu kleinen niedlichen Bildungen, zu großen nimmt man aber allezeit Thon, der zugleich den Vorzug hat, daß er sich leichter traktiren läßt, als das Wachs. Diese vorzügliche Leichtigkeit in der Behandlung läßt uns schliessen, daß er auch von jeher im Gebrauch war, und schon in alten Zeiten dem Wachse vorgezogen ward.

Man wirft dem Thone vor, daß er schwinde, und zwar ungleich schwinde, weil die stärkern Partien viel langsamer trocknen als die schwächern. Hierdurch, sagt man, werden die Verhältnisse verrückt, wird das ursprüngliche und absichtliche Ebenmaas zerstört.

Diesen Vorwurf eines Dilettanten mag ein berühmter, durch lange Erfahrung erleuchteter Künstler, ich meine den Hrn. Falkonet, beantworten:

„Diese ungleiche Schwindung“ — sagt dieser geschickte Bildner — „wäre ganz wider die einfachsten und bekanntesten „Gesetze der Natur. Man bemerke hier, was diese Gesetze, „und die tägliche Erfahrung jedem Bildhauer der seine Modelle „aus Thon fertigt, bemerken lassen.“

„Da

„Da diese Modelle durchaus aus einer Masse geformt „sind; da ferner diese Masse durchaus gleich feucht ist, so kann „die Trocknung nichts Anders als eine gleiche den verschiede„nen Theilen proportionirte Zusammenziehung bewirken. Wä„re z. B. der Hals einer Figur, der feucht drei Zoll im Durch„schnitt hielt, nach der Trocknung nur noch zwei Zoll neun „Linien, so würde der Leib, der vorher sieben Zoll und einen „halben stark war, gerade noch sechs Zoll zehen Linien behal„ten, welches eben ein Zwölftheil Zusammenziehung wie bei „dem Halse beträgt. Diese Regel ist allgemein, welche Ge„stalt auch der Künstler seinem Modelle geben mag.

„Aber eine andere Unbequemlichkeit, von der man indes„sen doch nicht spricht, ist dieser Masse wesentlich, eine Unbe„quemlichkeit, auf die uns schon die bloße Reflexion ohne Er„fahrung hätte hinleiten können: dies ist die ungleiche Verrin„gerung der Höhe des Modells in Verhältniß zu seiner Breite. „Jeder feuchte Körper, dessen Theile nicht durch eine feste Un„terstützung, wie z. B. Holz ist, getragen werden, sinkt und „setzt sich vermöge seiner eigenen Schwere. Um dem hieraus „entstehenden Fehler vorzubeugen, muß der Bildner gewisse „besondere Vorsichtigkeitsmaasregeln anwenden, z. B. sein „Modell etwas höher zu machen als es eigentlich seyn soll, „oder der Unterlage (plinthe) Stärke genug zu geben, damit „er hier die rechte Höhe wieder finden könne, wenn er merkt, „daß seine Figur zu kurz geworden ist."

Um einer fälschlich als unverhältnißmäßig angenommenen Verringerung zuvorzukommen, hat man ein eben so falsch beurtheiltes Mittel vorgeschlagen. Dieses Mittel ist nemlich: **das aus Thon geformte Modell in Gips abzudrükken, und diese Gipsform hernach mit geschmolzenem Wachse auszugießen.** Aber man kann doch das noch ganz feuchte Modell nicht abdrükken, man muß immer erst warten, bis es trokken geworden ist, und durch die Trocknung die gewöhnliche Zusammenziehung erlitten hat, ehe man es abformen kann. Und dann verringert sich ja auch der Umfang des erkaltenden Wachses. Dadurch entständen ja zwei

neue

neue Fehler, indem man einem vorgeblichen einzigen ausweichen wollte. Man weiß überdieß, daß das Wachs, wenn es aus der Form kommt, noch nachgebessert werden muß, und daß es dann gar nicht mehr die erste reine unverletzte Arbeit des Künstlers ist. Es wird also immer besser seyn, daß der Bildner sein Modell gleich vom Anfang aus Thon oder Wachs mache, wenn er eine dieser Materien zur bleibenden erwählt, nachdem es nun seinen Absichten angemessen ist, nach Wachs oder Thon zu arbeiten, über Wachs oder Thon abzuformen.

Ob die Alten ihren Marmor nach dem Modell auf dieselbige Art bearbeiteten, wie die Neuern, das ist eben nicht gewiß bekannt. War ein Unterschied, so ist er nur klein, und zweifelslos ist das Resultat der verschiedenen Bearbeitung eins und dasselbe. Die Neuern selbst haben diese Nachbildungsart mehreremale abgeändert. Die jetzt gebräuchliche beschreibt Falconet kürzlich mit folgenden Worten:

„Man hat zwei gleiche Rahmen mit gleichen Abtheilun„gen; den einen legt man an das Modell, den andern an den „Marmorblock. Vom Sturz des Rahmen geht ein Bleiwurf „herab, der sich leicht vor- und zurückschieben läßt. Ein be„weglicher horizontaler Querbiegel, ist mit einem Stifte verse„hen, dessen Spitze man auf die Gegend des Modells richtet, die „man abmessen will, um sie auf den Marmorblock abzutragen. „Der Querbiegel zeigt die Höhe, die Spitze des über den Stift „gehenden Bleiwurfs bemerkt die Breite, und die Länge des „Stiftes, mißt die Tiefe des Punktes, dessen Lage man wissen „wollte.“

Der Herr von Jaucourt glaubt, daß diese Vermessungen den Künstler furchtsam machen müssen; und er meint, daß die Alten mehr Kühnheit hatten und sich daher einer andern Verfahrungsart bedienten. Weil Michel Angelo seinen Marmor mit einer Art von Wuth behieb, so will er, daß dieser große Bildner eine eigne neue Art der Abmessung gehabt haben müsse, die er aber, leider! den andern Künstlern nicht mitgetheilt hätte. Aber man kennt die Messungsart der Bildhauer zu Angelo's Zeiten gar wohl; und es heißt das Gedächtniß dieses

Man-

Mannes beschimpfen, wenn man ihm diese Geheimnißkrämerei zutraut.

Die Abmessung des Marmors hat man von jeher nöthig gefunden, weil die Behauung dieses Steins von jeher die größte Vorsicht erfodert hat, und weil die Künstler von jeher gewohnt waren die erste Behauung des Blokkes, wenn sie ihr Modell gefertigt hatten, einem Unterarbeiter, oder weniger geschicktem Künstler aufzutragen, der ihn dann der Gestalt des Modells so nah' als möglich zu bringen suchte. Er würde sehr kostbare Zeit ganz unnütz verlieren, wenn er sich dieser ersten Arbeit unterzöge, allein er wagte auch, daß ihm der Behauer den ganzen Marmor verderben würde, wenn er ihm nicht ein sicheres Mittel angäbe, die Maaße genau abzunehmen und zu befolgen.

„Die mechanische Vermessung" sagt der Herr Falkonet, „ist vorzüglich nur für den Arbeiter, der den Marmor im Groben behauet; der Künstler selbst, der nun diese Skizze unter „die Hand nimmt, um sie zu vollenden, sieht nur die Schönheit seines Modells nach, vergleicht sie mit der Gestalt des „skizzirten Marmors, und hat kein anderes Mittel der Abmessung und Vergleichung als seine Bemerkungskraft, sein Genie, seinen Geschmack, und das Vorbild der Natur. Michel Angelo hätte uns also, statt seiner, man weiß nicht warum, so oft angeführten Methode, vielmehr seinen Geist, sein „Feuer, seine Praktik, seine bewundernswürdige Kühnheit in „Bearbeitung des Marmors hinterlassen müssen, als seine „neue sonderliche Verfahrungsart, die er erfunden haben soll, „und die indessen doch nicht hinlänglich war diesen großen „Bildhauer so sicher zu leiten daß er nicht manche Marmorfigur recht gelehrt verhunzte."

Das was Falkonet hier sagt, wird durch einige Werke des Angelo, die er unvollendet ließ, weil seine Hitze den Marmor zu tief behieb, augenscheinlich bestätiget.

Wenn es aber auch wahr ist, daß kein Bildsäulenfertiger der neuern Zeit die Kühnheit eines Angelo, und der Künstler des alten Griechenlands besitzt, so muß man ihnen doch nicht

Furcht-

Furchtsamkeit in der Ausführung nach dem Modell schuld geben, weil sie, nachdem der Behauer dem Blokke schon die Gestalt gegeben hat, nichts mehr hindert, mit der Freiheit und Leichtigkeit eines Meisters zu arbeiten und zu vollenden.

Man muß gestehen, daß wir sehr geschickte und berühmte Künstler in Modellsverfertigungen hatten, die aber mit wenig Geschicklichkeit den Marmor zu bearbeiten, begabt waren. Wenn auch schon der Block durch einen Unterarbeiter aus dem Gröbsten behauen war, dann mußten sie doch ihre Zuflucht zu andern geschickten Künstlern nehmen, die zwar nicht Kraft genug hatten zu schaffen, wohl aber Fertigkeit genug, den Marmor aufs genaueste nachzubilden, um durch sie die Arbeit vollenden und der Gestalt des Modells so nah' als möglich bringen zu lassen. Erhielten sie dann das Werk beinahe ganz vollendet, so thaten sie weiter nichts daran als daß sie ihm furchtsam einige kleine Schläge mit dem Feinmeiseln gaben; sie streichelten und karessirten es vielmehr, als daß sie es bearbeiteten. Man kann aber nicht im Allgemeinen behaupten, daß dieß die Verfahrungsart der Neuern sei. Ich erinnere mich nicht mehr, welcher Bildhauer diese Künstler die zu wenig Marmorbearbeiter sind, Töpfer nannte. Diese rächten sich dadurch, daß sie den Künstlern die den Marmor wohl gut zu behauen, aber keine schönen Statuen zu komponiren wußten, den Namen Marmormeisler (marbriers) gaben.

Ungeachtet dieser wechselseitigen Vorwürfe ist es leicht einzusehen, daß ein großer Nutzen für die Kunst entspringt, wenn diese beiden Kunstfähigkeiten mit einander vereinigt sind. Das Werk empfängt dann zu den Schönheiten der Formen und der Verhältnisse, eine Kühnheit in der Behandlung, ein Feuer in der Ausführung, die es nur von der Hand des Meisters allein erhalten kann. Das war es vielleicht, was der Herr von Jaucourt sagen wollte, und nicht sagte.

Wenn aber diese beiden Kunstfähigkeiten nicht immer vereinigt seyn können, so muß man zugestehen, daß der Künstler der sehr gute Modelle zu fertigen weiß, immer Marmorarbeiter finden wird, die im Stande sind seine Modelle vielleicht

zwar

zwar mit etwas Frostigkeit in der Ausführung: doch aber mit der erfülltesten Genauigkeit in Stein nachzubilden; und daß es räthlicher sei für den Künstler, der den Marmor wohl gut zu bearbeiten, sonst aber nur schlechte Modelle zu machen weiß, solche Nachbildungen zu unternehmen, als eigne, unbedeutende und fehlervolle Arbeiten zu liefern. Und gewiß, auch der geistvolle Künstler, der schöne Modelle schaffen kann, thut wohl, wenn er seine Zeit zur Hervorbringung neuer schätzbarer Kunstwerke anwendet, und sie nicht in der mühsamen und unglücklichen Bearbeitung des Marmors, die er andern Kunsthandwerkern überlassen kann, unnütz vergeudet.

Obgleich oft, wie man sagt, ein kluger Künstler seinem Marmor noch neue Bildungsvollkommenheiten aufdrücken kann, so balanziren sich doch die Schönheiten einer vortreflichen Marmorstatüe, und die Schönheiten eines vortreflichen Modells, weil beide nicht von einerlei Art sind. Die Schönheiten der Formen und der Verhältnisse sind zwar dieselben, aber verschieden sind die Schönheiten der Ausführung. Da das Modell aus einer weichen fügsamen Masse gebildet, so athmen seine Schönheiten Leichtigkeit, Geschmack, und selbst Kritik. Man bemerkt die Spuren des Fingers, der über den ganzen Körper promenirte, gern, und folgt ihnen mit Vergnügen; man sieht die Striche, die bald verwegenen, bald scherzhaften Striche des Forminstruments (ebauchoir) die hier dem Auge Feuer und Lebhaftigkeit, dort dem Munde Geist, und der Nase Gefühl geben, die dieser wellenden Linie, dieser Haarlocke eine schmeichelnde Leichtigkeit leihen, mit süßer Befriedigung. Die Bearbeitung des Marmors ist schwieriger und daher auch etwas härter und rauher. Der Marmor ist weniger der Geistigkeit empfänglich; aber Wildheit stellt er recht sehr gut dar. Er weigert sich wohl der scherzenden Hand fügsam zu seyn; aber der Eindruck aufs Gefühl, den er verursacht, ist stark und tief. Man erkennt freilich im Allgemeinen, daß dessen Bearbeitung dem Künstler viel mehr kostete, aber man freut sich auch der Geschicklichkeit desselben allenthalben, wo man bemerkt, daß sie ihm nichts kostete. Oft reizt die Statüe mehr zur Bewunde-

rung,

rung, das Modell hingegen erweckt Liebe. Oft auch schweift das Auge voll Gierde ungewiß von einem zum andern, und weiß dem Verstande kein Urtheil zu fällen. Unterdessen muß man doch im Allgemeinen, und ohne von der Kunst zu sprechen, zugeben, daß der sanfte stille Glanz des Marmors ihm den Vorzug versichert. (Artikel von Levesque.)

Modelliren.

Modèler.

Modelliren heißt ein Modell fertigen. Macht man dieß aus Thon, so nimmt man die beste Töpfererde, wischt, reinigt und knetet sie wohl. Will man Gebrauch davon machen, so knetet man sie noch einmal in der Hand, giebt einzelnen Stücken die ungefähre Form, die sie haben sollen, setzt sie zusammen, und vervollkommt nun diese gröblichen Formen mit den Fingern, und vorzüglich mit dem Daumen, und dem Forminstrument, das man ébauchoir nennt.

Fertigt man ein Modell aus Wachs, so ist das Verfahren dasselbe, nur aber etwas schwieriger, weil das Wachs weniger fügsam ist. Man bereitet das Wachs zu diesem Zweck, durch Zusatz eines halben Pfundes Pechharz oder Kolophon auf jedes Pfund, zuweilen auch mit Terpentin; und das Alles läßt man mit Olivenöl zusammenschmelzen. Nachdem man das Wachs mehr oder weniger weich haben will, mischt man mehr oder weniger Oel bei. Um dieser Mischung eine gefällige Farbe zu geben, setzt man ein wenig Braunroth oder Zinnober zu.

Man macht auch von weissem Wachs sehr kleine Basreliefs nach Art der Kameen, auf Schiefergrund, oder auf Ebenholz. Auch Gesichtsabbildungen fertigt man auf diese Art, die im Verhältniß zu großen Modellen eben das sind, was die Zeichnungen eines Labelle und Le Clerc in Beziehung auf die Kartons des Raphael oder des Julius Romanus. Ueberhaupt machen alle kleine Bildnerwerke in Betracht der Zeichnung nur eine Unterart aus; wenn sie aber gelingen, dann sind sie gar nicht tadelnswürdig.

Modelle

Modelle zu kolossalischen Figuren, die in Bronze-oder Metall nachgegossen werden sollen, werden aus Gips bereitet.

Wir haben schon anderswo gesagt, wie sehr nützlich es dem Maler ist, modelliren zu können, und haben diese Behauptung auf die Erfahrung mehrerer großen Meister gestützt. Ein lebendiges Modell kann man nicht als flög' es in die Luft hinstellen, nicht auf schwebende Wolken hinsetzen; aber eine leblose Figur läßt sich in jeder Lage, die man nur nöthig hat, bringen, läßt sich drehen, wenden, und verschieben, läßt mit Muße die Stellung studiren, die die beste und vorzüglichste ist. Man kann auch alle Figuren, die zu einer Gruppe kommen sollen, und zuweilen auch einige der vornehmsten Nebenfiguren, modelliren, und sie dann so lange drehen und wenden, bis man die beste genugthuendste Lage und Stellung hat.

Der Bildhauer zieht den Thon zu seinen Modellen vor; aber dem Maler ist oft der Gebrauch des Wachses für seine kleinen Figuren anzurathen. Bei dieser Masse vermag er immer abzuändern und umzuformen, nachdem er es für gut hält: der Thon aber, wenn er einmal trocken ist, erlaubt keine Verbesserung und Umwandlung.

Monochrom.

Monochrome.

Ob dieses Wort gleich in den Werkstätten der Maler unbekannt ist, und nur von den Gelehrten gebraucht wird, so verdient es doch eine Stelle im Wörterbuche der Künste. Es ist griechischen Ursprungs, und aus den beiden Wörtern, monos, ein, und chroma, Farbe, zusammengesetzt. Es bezeichnet ein Gemälde von einer einzigen Farbe so wie es im Beginnen der Kunst war.

Die gekratzten Gemälde des Polidors, mit denen er die Gebäude Roms verzierte, die Kamayeugemälde, die schwarzschraffirten Gemälde auf Weiß, Zeichnungen wo das Licht ausgespart ist, und zuletzt alle einfarbige Kupferabdrücke sind Monochromen.

Weil

Weil die einfarbige Malerei auf die Reize der Farben Verzicht thut, so ist sie verbunden, diesen Mangel durch alle die andern Schönheiten der Kunst wieder zu ersetzen, und das besonders durch die Schönheiten der Form und des Ausdrucks. Ihre Ernsthaftigkeit, die man mit der Ernsthaftigkeit der Sculptur vergleichen kann, scheint ihr alle untergeordnete Annehmlichkeiten, die die Malerei von der Wirkung des Kolorits erhält, zu untersagen, und es ihr zur Schuldigkeit zu machen, Alles das anzuwenden, was die Kunst Großes, Edles und Eindruckwürkendes hat. Wenn sie die Hofnung unser Auge durch die Zauberei der Farben zu entzükken aufgiebt, so übernimmt sie die Verpflichtung zu unserer Seele zu sprechen, unserm Verstande Genüge zu thun. Und eben dadurch erhielt Polidor, der berühmte Schüler Raphaels, ob er gleich auf die Unterstützung seiner Kunst durch die Reize des Farbenwechsels, Verzicht that, doch einen hohen Rang unter den größten Malern.

Die kleinen Kamayeugemälde müssen sehr sorgfältig und kleinlich behandelt werden, sonst könnte man sie kaum unter die verschiedenen Malereiarten rechnen. (Artikel von Levesque.)

Monotonie.

Monotonie.

Monotonie oder Eintönigkeit nennt man in Gemälden die zu große geschmackwidrige Einerleiheit der Farben. Oft bezeichnet man aber auch mit diesem Worte das Ueberherrschen einer Farbe in einem Gemälde, und man sagt dann: das Gemälde sticht ins Rothe, ins Gelbe, ins Violette, ins Schwarze, ins Mehlichte.

Die Monotonie ist ohne Zweifel ein großer Fehler. Aber der zu große Glanz der Farben, ihre unendliche Verschiedenheit, der auf verschiedenen Partheieen erhöhete Schimmer, das sind auch Fehler einer andern Art. In Historienstükken sind diese Fehler am schädlichsten, am übelsten angebracht. Hier soll der Sinn des Gesichts nicht zu sehr, nicht allein gereizt wer-

werden; der Verstand muß das Vergnügen haben können, sich der Betrachtung des Großen in der Kunst, dessen, was zur Seele spricht, ungestört zu überlassen. Kleine glänzende Gemälde nennt man zuweilen eine Perle; und das ist ein Lobspruch; aber es würde keiner für die Darstellung eines ernsten erhabenen Gegenstandes seyn: diese muß imponiren, nicht blenden; muß Aufmerksamkeit und Achtung gebieten, und nicht dem Auge nur schmeicheln. (Artikel von Levesque.)

Monotonisch, (eintönig.)

Monotone.

Dieses Wort hat in der Kunstsprache den nemlichen Sinn, den es in der Sprache des gemeinen Lebens hat, es bezeichnet das was einen einzigen Ton hat. Ein Gemälde heißt monotonisch, wenn zu wenig Farbenwechsel darin ist; wenn nur eine einzige Farbe in allen auch verschieden kolorirten Figuren zu herrschen scheint. Dies ist kein geringer Fehler; er ist naturwidrig und beleidigend; er schläfert das Auge mehr ein, als daß ers zur Beschauung erweckt. Ein solches Gemälde scheint von einem gewissen Trübsinn überschattet zu seyn, der auch selbst bei den lebendigsten Farben noch sichtbar bleibt.

Die Maler sagen gewöhnlich von einem monotonischen Gemälde, daß es matt, fad, daß es grau, daß es Kamayeu sei. (Artikel von Levesque.)

Mürbigkeit.

Morbidesse.

Das Wort Morbidesse, das man im Deutschen durch Mürbigkeit giebt, ist ursprünglich nicht französisch, sondern die französischen Artisten haben es von dem italiänischen Morbidezza hergenommen. Morbido nennen aber die Italiäner das, was bei dem Berühren sich als weich, nachgebend und sanft zeigt. In der Kunst bezeichnet daher der Ausdruck Mürbigkeit dasjenige, was in der Nachahmung jenes liebenswürdige

Weiche,

weiche Nachgebende und Sanfte der wirklichen Natur darstellt. So schreibt man Mürbigkeit besonders dem gemalten Fleische zu, wenn man bei dem Anblicke desselben an das Zarte und Sanfte wirklich erinnert wird, das man bei dem Berühren eines schönen lebenden Modells empfinden würde. Und hiervon hat ein Correglo Beispiele gegeben, welche seine Nachfolger nur mit sehr vieler Mühe haben erreichen können. Die Mürbigkeit trägt sehr viel zu dem Anmuthigen, Gefälligen und Wahren in den Darstellungen weiblicher Figuren und Kinder bei. Das Entgegengesetzte von Mürbigkeit ist ein Fehler, dessen sich jene Maler schuldig machen, welche in ihren Gemälden alles lecken, und in derselben allen Gegenständen eine glatte und glänzende Oberfläche zu geben pflegen. Diese Künstler bedenken nicht, daß ein solcher Glanz nur allein bei harten und glatten Körpern, die die Lichtstrahlen auf das kräftigste zurückwerfen, Statt findet. Endlich können auch die härtesten Massen, kann selbst der Marmor unter dem Meissel eines weisen Artisten Mürbigkeit erhalten, wie dieses ein Puget und mit ihm andre grosse Bildner bewiesen haben. L.

Mosaik, mosaische Kunst.

Mosaique.

Die Mosaik ist eine Art Malerei mit gefärbten, durch Natur oder Kunst gefärbten Steinen. Man leitet den Namen der sie bezeichnet, gewöhnlich von Moses ab, weil er der erste Erfinder derselben gewesen seyn soll, und dann führt man das Brustschild Aarons als das erste Produkt dieser Kunst an. Nach andern erhielt sie ihre Benennung von den Musentempeln, wo die Fußböden mit verschiedenfarbigen Steinen gewöhnlich gepflastert waren. Wäre diese Ableitung die wahre, so wäre auch die Benennung: musivische Kunst, musivische Arbeit die richtigere.

Die Steine durch deren Zusammensetzung man ein mosaisches Gemälde hervorbringt, sind in der Form von durchaus gleich-

starken Stiften, die sich bequem aneinander fügen lassen und die mit einem steinfesten Kitt verbunden werden. Das Gemälde hat die nämliche Dicke als die Stifte, die man dazunahm, lang sind, und in jeder Tiefe ist es vollkommen dasselbe was es auf seiner Oberfläche ist, dahingegen die andern Gemälde blos eine gefärbte Oberfläche haben, durch deren Verletzung sogleich auch das ganze Gemälde verdorben wird. Die ganze Oberfläche eines Mosaikgemäldes kann zerkratzt, verdorben, ganz unkenntlich gemacht werden: um das verlöschte Gemälde wieder herzustellen darf man es nur wieder abschleifen. Und diese Operation, die nur durch sehr seltene Zufälle nöthig gemacht werden kann, läßt sich so oft wiederholen als nur einige Dicke an dem Werke noch ist. Man könnte daher dieser Malerei den Namen der ewigen beilegen, wenn es ja etwas Ewiges auf dieser Erde geben könnte.

Man sieht den Nutzen welchen die Menschheit für die Uebung ihrer Vervollkommnungsfähigkeit in ihrem ganzen Umfange haben würde, wenn die Künste die sie erfanden und der Vollkommenheit näherten, durch dauernde Massen und Stoffe ausgeführt werden könnten. Vollkommenheit ist die Frucht der Zeit. Sie entsteht aus Einsichten, aus Entdekkungen, aus Beiträgen, aus Vorschritten, auf einanderfolgender Generationen. Wird diese Folge unterbrochen; verliert eine Generation die Entdeckungen und den Kunstfleiß der vorhergehenden Generationen, so ist es eben so viel als wären diese Endeckungen, als wäre dieser Kunstfleiß nie gewesen. Um sie wieder hervorzubringen, sie wieder zu erwecken, müssen sie von Neuem wieder entdeckt werden, müssen sie alle Grade der ersten Unförmlichkeit, der ersten Versuche, der langsamen allmählichen Vervollkommung durchwandeln, ehe sie wieder auf die Höhe hinaufgeführt werden auf der sie sich befanden ehe sie verloren gingen. Hätten sich die schönen Werke der griechischen Malerei und Tonsetzung so erhalten, wie ein Theil der Werke der Bildhauerei und der Baukunst, so hätten die neuern Nationen, als sie aus ihrer Barbarei hervorgingen sogleich

gleich schöne Modelle und Muster zur Nachahmung gefunden, sie wären von dem Standpunkte der Kunst auf den sie diese Modelle und Muster auf einmal hinktiteten, sogleich ausgegangen, und in den aufgeklärten folgenden Jahrhunderten hätten sie nicht nöthig gehabt Etwas zu diesen Künsten weiter hinzuzufügen, als neue Schönheiten zu erschaffen.

Diesen Dienst würde die Mosaik der Malerkunst geleistet haben, wenn sie die Alten schon auf den Grad der Vollkommenheit, auf den sie in dem neuern Rom erhoben worden ist, gebracht, und schon zu demselben Zwecke angewandt hätten.

Wir könnten dann im Schose der Erde, unter alten Verschütten genaue Nachahmungen der Gemälde eines Apelles, eines Zeuxis, eines Euphranors auffinden; ein neuer Schliff gäbe ihnen die erste Jugend wieder, und die malerischen Produkte aus den Zeiten Alexanders stellten sich unsern Augen in eben dem Zustande wieder dar, in welchem sie die Zeitgenossen jenes Fürsten aus den Werkstätten der Künstler hervorgehen sahen.

Gemälde der berühmtesten Meister hat man in Rom mit geschnittenen Stiften aus gefärbten Email, die äußerst fest mit einander verküttet sind, aufs genaueste nachgeahmt. Diese emaillenen Gemälde, deren Farben nie verschießen, die keine Feuchtigkeit durchdringt, die weder von der Luft, noch von der Sonne zu leiden haben, die vor allen gewöhnlichen Zerstörungsarten sicher sind, die nur mit Anstrengung durch Barbaren, ein zerstörendes Eisen in der Faust, zertrümmert werden können, werden eine Reihe Jahrhunderte hindurch die man nicht berechnen kann, ein wirkungsvolles Zeugniß vom Zustande der Kunst in den Zeiten als die Urbilder dieser kostbaren Nachahmungen gefertigt wurden, aufbehalten.

Die Alten erfanden die Mosaik, aber sie vernachlässigten ihre Vervollkommung, und, was noch mehr zu beklagen ist, sie dachten nicht daran, sie zu solchem wichtigen Gebrauche anzuwenden. Es scheint auch, daß sie sie nie nuzten die Werke

der grossen Maler, von denen nur der Name und ihr Kunstruf zu uns gekommen ist, irgend einmal nachzubilden. Der grösste Nutzen, den wir von der uns übrigen alten Mosaik ziehen konnten, war blos die Verfahrungsart kennen zu lernen, und sie zu einem höhern Zwecke anwenden zu können.

Aber wer, der uns auf der Bahn einer so schönen und nutzbaren Erfindung weiss, sollte nicht glauben daß dieser Zweig der Malerei überall wo nur diese Künste blühen, aufs sorgfältigste gepflegt werden müsse? Und doch, ob sich gleich in verschiedenen Gegenden Europens, glänzende Schulen der Malerei erhoben haben, kultivirt nur Rom allein die Mosaik, und heiligt sie allein ihrem schönsten und besten Gebrauche. Der Eifer die kirchlichen Gebäude aufs herrlichste zu verschönern und auszuschmücken, ließ den Gedanken, die dazu bestimmten Gemälde eben so dauerhaft, ja selbst noch dauerhafter als die massiven Denkmäler die sie in ihren Schoose aufnehmen sollen, zu machen, fassen und ausführen. Man muß aber dabei bekennen daß die Römer weniger das Interesse der Kunst bei dieser Unternehmung beabsichtigten, als vielmehr den Vortheil der Kirchen die sie verzieren wollten. Der Freund der Kunst siehet mit Bedauern, daß das einzige Mittel, der empfindlichsten Mangelhaftigkeit der Malerei, ihrer kurzen Dauerhaftigkeit nämlich, zu Hülfe zu kommen, seit langer Zeit bekannt ist, aber allenthalben vernachlässigt wird. Jemehr sich die Malerei von der Vollkommenheit entfernt, die sie in den Zeiten, wo so viele große Maler lebten, hatte, jemehr wird man die traurigen Einwirkungen der Zeit auf Kunstwerke mit Schmerz wahrnehmen. Wir sind diesen kläglichen Zeitpunkten nahe. Die schönen Gemälde Italiens verlieren ihre Schönheit. In manchen Städten ist diese Verunstaltung, dieses Farbenverderbniß fast bis aufs höchste gekommen. Venedig sieht seine schönen Gemälde, die Meisterstücke der Titiane, der Veronese, der Tintorete, der Bassane, sich unter eine undurchdringliche Dunkelheit verstecken. Von Jahr zu Jahr sieht Bologna die schöne Harmonie der Gemälde eines Carrache mehr und mehr verschwun-

schwinden. Noch ein oder zwei Jahrhunderte, und die Korrektheit, die Kühnheit, das Gründliche dieser liebenswürdigen und erfahrnen Schule können nicht mehr geschätzt, nicht mehr gewürdigt werden, als blos durch Nachrichten, die nie richtig bezeichnen, durch Beschreibungen, die oft ungenau sind, durch halbverwischte Erinnerungen, durch unvollkommene Nachbildungen, durch Kupferstiche, die nur in einigen Partien die Schönheiten derselben nachahmen können, die andern aber, die außer ihrem Gebiete liegen, unberührt lassen müssen.

Welche Mittel können denn nun die Künste in ihren Revolutionen halten? oder sie sogleich wieder zur Wiedergeburt befördern, wenn sie, die schon einmal das Opfer der Barbarei wurden, wieder untergegangen wären? Wissenschaft und Gelehrsamkeit werden sich erhalten, weil ihre Produkte durch die Buchdruckerei vervielfältigt worden, weil sie fast in alle Gegenden der Erde verbreitet sind, und weil sie die Barbarei nicht alle auf einmal vernichten kann. Aber wer erhält, wer erneuert die Malerei? Die Mosaik allein kann dieser Kunst eben den Dienst leisten, den die Erkenntlichkeit der Menschen der Druckerei verdankt, sie allein kann ihr dieselbe Dauer und Unwandelbarkeit versichern.

Man muß sich indessen nicht verhehlen, daß die vollkommensten modernen mosaischen Gemälde nur Kopien sind. Aber Zeichnungen und Kupferstiche, durch welche man Meisterstücke der Kunst zu vervielfältigen und zu erhalten sucht, sind auch Nichts Anders als Nachbildungen, nur mit dem Unterschiede, daß die Nachbildungen der Mosaik mit dem Sistem der Komposition auch das Sistem des Kolorits darstellen, da die Kupfer nur die Komposition, und das nur überhaupt im Charakter der Zeichnung, welche sie auch nicht immer so gewissenhaft aufnehmen, aufbewahren.

Betrachtete man die Mosaik einmal aus diesem nutzbaren Gesichtspunkte: diejenigen Künstler, die am eifersüchtigsten auf ihren Ruf sind, würden selbst die wesentlichsten Stücke der Werke, die man nach ihren Gemälden arbeitete, ordnen. Viel-

leicht thäten sie noch mehr. Sie legten vielleicht selbst Hand an um die Richtigkeit der Züge und des Ausdrucks zu versichern. Sie verschmähen ja auch nicht, die Kopien zu verbessern, die man nach ihren Originalen zeichnete oder malete. Sie leiten den Kupferstecher der nach ihren Gemälden arbeitet, und sie machen willig Nachhelfungen (rétouches) in den skizirten Probestücken die den Künstler in dem Verfolg seiner Arbeit leiten.

Lebende geschickte Maler könnten diesen schönen Brüderschaftsdienst dem Gedächtniß großer Meister, die nicht mehr sind, und deren schon degradirte Gemälde ein nahes gänzliches Verderben bedroht, leisten. Es ist Zeit dieses *Heilmittel* — schon kommt es zu spät — wider die gänzliche Zerstörung so vieler Meisterstücke anzuwenden. Aber der gute Wille, selbst der Eifer einiger Privatpersonen möchte nicht hinreichend seyn es in Ausführung zu bringen; *man muß erwarten* daß Fürsten, die Freunde der Künste sind, *diese* schöne Mühe die ihren Nazionen Ruf und Ehre sichert übernehmen werden. Es wäre nöthig daß eine Fabrik, oder vielleicht selbst eine Akademie zu diesem Zweck errichtet würde. Warum widmen sich nicht so viele junge Leute, die sich selbst, oder die ihre Eltern und Verwandten zur Malerei bestimmten, ohne von der Natur zu andern als nur mittelmäßigen Fortschritten bevollmächtigt zu seyn, warum widmen sich diese jungen Männer, wenn sie nun erkannt haben, daß sie nicht zum Erschaffen geboren sind, nicht der Verewigung der Meisterstücke großer Meister? Warum suchen sie nicht ihren Namen zu verewigen indem sie ihn den Namen unsterblicher Männer an die Seite setzen? Warum verachten sie die Ehre, der Nachkommenschaft wissen zu lassen, daß ihre Talente ihr die Talente der Raphaele, der Titiane, der Poussine, der Süeure erhielten. Man sieht täglich Zöglinge der Kunst, die sich anfänglich der Malerei widmeten, in der Folge der Verbreitung der Ehre großer Meister durch die Kupferstecherkunst sich bestimmen: warum nimmt man nicht auch einen wahr, der sich der Mosaik weihet? Man sehe zu Rom die Gemälde Dominikins, des Ciro Feri und

und anderer; die Farben sind verflogen, sie sind schwarz, unkenntlich selbst den Meistern, die sie fertigten: und man sehe den schimmernden Glanz, die dauerhafte Lebhaftigkeit, die ewige Frischheit der Farben der mosaischen Nachahmungen dieser Gemälde in der Basilika des heiligen Peters. Erkennet dann die ganze Wichtigkeit dieser Kunst, dieser Erhalterin; und vertraut ihr auf immer die Aufbewahrung der Ehre der Kunst, der ihr ergeben seid, oder die ihr schätzet und liebt.

(Artikel von Watelet.)

Musik.

Musique.

Musik und Malerei haben eine natürliche Aehnlichkeit; die Progression der musikalischen Töne gleicht der Progression der Farbentöne, die musikalische Harmonie steht in Analogie mit der malerischen Harmonie; dieselben Leidenschaften und Gefühle, die die Musik durch Tönereihen bewirkt, erregt die Malerei durch Bilder für den Gesichtssinn.

Seit zwei Monaten hatte Mengs über jene Verkündigung für den König von Spanien nachgedacht, deren Vollendung der Tod gehindert hat. Der Ritter Azara, sein Freund, traf ihn eines Morgens unerwartet, und traf ihn singend. Azara gerieth in Erstaunen über die anscheinende Frölichkeit eines Mannes, der gewöhnlich ernsthaft, und nach dem Tode seiner Gattin immer schwermüthig war; allein Mengs sagte ihm, daß er eine Sonate von Corelli wiederhole, weil er sein Gemälde in dem Style dieses berühmten Tonkünstlers verfertigen wollte. L.

Muskellehre.

Myologie.

Wissenschaft der Muskeln, s. d. Art. Figur.

Mysteriös.

Mystere.

Das Mysteriöse, als eine Eigenschaft eines Kunstwerks beleuchtet, betrifft vorzüglich die Disposition der Gegenstände, und die Wirkungen des Lichtes. Gewöhnlich sind Darstellungen sanfter und ruhiger Scenen die Kompositionen, in welchen das Mysteriöse Statt findet; so findet man es in dem Gemälde des le Brün, wo das Kind Jesus, mit Joseph und Marie betet, in der Paulskirche zu Paris.

In Kompositionen von einer einzigen Figur ist das Mysteriöse unanwendbar. Es erfordert allezeit eine Zusammenstimmung mehrerer sanfter und schweigender Handlungen und Leiden. (Une correſpondance d'actions ou de paſſions douces ou ſilencieuſes.)

Eine figurenreiche Scene, deren Handlung ihrer Natur nach mysteriös ist, muß es auch in der Darstellung seyn. Kein Gemälde erregt diese Wirkung in höherm Grade, als Poussins sterbender Eudamidas.

Das Geheimnißvolle der Komposition findet sich nur im edlen und einfachen Style, nicht in den reichen, prachtvollen Werken eines Paul von Verona, Laireſſe, Rubens, nicht in den starken, kühnen, und glühenden Werken eines Ribera, Julius, Michel Angelo; aber sehr oft bei Raphael, Sacchi, Pouſſin, le Süeur.

Eine sanft und harmonisch vertheilte Wirkung der Lichter und Schatten, in einem Winkel, oder dem Ganzen eines Gemähldes verbreitet das Mysteriöse über dasselbe. So findet es sich in Correggio's Nacht, in le Süeurs Tode des heiligen Benno, im Burgermeister von Rembrand.

Ein einziges, und sparsames, natürliches oder künstliches Licht, wie etwa das einer Lampe, oder einer Fackel können einem Werke der Malerei die Wirkung des Mysteriösen ertheilen.

In einer sehr erleuchteten Scene sind Winkel sehr fähig die Wirkung des Mysteriösen hervorzubringen. So hat

Jouvenet

Jouvenet in der Gruppe des auferweckten Lazarus durch das einzige Licht einer Fackel die Wirkung des Mysteriösen angebracht, unerachtet das helleste Tageslicht über die übrige Komposition verbreitet ist. Robin.

Mythologie.

Mythologie.

Siehe: Götter-Lehre.

N.

Nach.

Apres, d'après.

Man sagt, **nach** der Natur, **nach** der Antike, **nach** Raphael u. s. w. arbeiten, zeichnen, modeliren. Der Ausdruck d'après rührt, dünkt mir, von der italiänischen Sprache her, die uns viele Ausdrücke für die Malerei geliefert hat. Das Ital. appresso heißt près, auprès; nahe, ich glaube, man hat dieß Wort französirt, gesagt après, dann d'après anstatt zu sagen près. Der Ausdruck erklärt sich selbst, der Zweck jeder Arbeit nach einem Muster ist Annäherung.

Nachahmung.

Imitation.

Der Künstler wählt sich zum Gegenstande seiner Nachahmung entweder die Natur, oder die Künstler, die vor ihm gelebt haben. Ueber die Nachahmung der Natur wollen wir den Mengs hören.

Nachahmung der Natur. Man sagt, die Malerei sey eine Nachahmung der Natur. Will man durch das Wort **Nachahmung** anzeigen, daß die Natur, welche der Gegenstand davon ist, vollkommner sey, als die Kunst, welche sie nachahmt? Dieß dürfte wohl nicht allgemein wahr seyn.

Die Natur, man muß es gestehen, bietet Partien dar, welche die Kunst nachzuahmen nicht vermag, oder bei welchen doch wenigstens die Nachahmung immer sehr unvollkommen bleiben wird: von der Art ist z. B. die Partie des Helldunkels: Auf der andern Seite aber giebt es eine Partie, in welcher sich die Kunst sogar als Siegerin über die Natur zeigen kann, und diese Partie ist die Schönheit.

Die Natur ist bei ihren Erzeugungen unzählbaren Zufälligkeiten unterworfen. Die Kunst, welche nur leidende und ihr unterworfene Materien zu bearbeiten hat, macht sich zur Meisterin der Werke ihrer Schöpfung, wählt in der ganzen Natur das vollkommenste, was diese hat, und verknüpft die Theile von mehreren Ganzen, und die Schönheit mehrerer Individuen. Sie kann demnach den Menschen schöner darstellen, als er in der Natur wirklich ist. Wo wird man Größe der Seele, schöne Verhältnisse des Körpers, Lebhaftigkeit mit Feinheit, Festigkeit mit Schnelligkeit, wo wird man dieß alles in einem und demselben Sujet vereint ausgedrückt finden? Welches Individuum genießt einer vollkommenen Gesundheit, die nie durch Bedürfnisse und Arbeiten gestört, und durch deren Störung nicht zu gleicher Zeit die Schönheit verringert würde? Die Kunst aber kann vollkommen ausdrücken, was man so selten in der Natur findet: die Regelmäßigkeit in den Umrissen, die Erhabenheit in den Gestalten, die Anmuth in der Stellung, die Schönheit in den Gliedern, die Stärke in der Brust, die Schnelligkeit in den Beinen, den Anstand in den Aermen, die Freimüthigkeit auf der Stirne und zwischen den Augenbraunen; den Geist in den Augen, die Gesundheit auf den Wangen, die Beredtsamkeit auf den Lippen.

Der Künstler gebe allen Theilen des Menschen Stärke und Ausdruck; er verändere den Ausdruck und die Stärke nach den verschiedenen Umständen, in welchen sich der Mensch befinden kann; und er wird bald merken, daß die Kunst die Natur übertreffen kann. Nicht in einer Blume allein findet sich alles Honig vereinigt; jede aber enthält einen Theil

davon.

davon, und aus diesem sammelt die Biene ihren Schatz; so wählt auch der Künstler nur das Beste und Schönste in der Natur, und durch dieses Mittel verbreitet er über das Kunst-Werk eine Anmuth, einen Ausdruck, und eine Schönheit, welche die Natur selbst übertrifft.

Allein ob schon es der Kunst zugestanden ist, die Natur an Schönheit zu übertreffen, so darf der Künstler doch nicht denken, daß die Kunst wirklich auf diese hohe Stufe der Vollkommenheit gelangt sey, und daß man nicht weiter gehen könne. Dieser Gedanke würde ganz falsch seyn, und dem Künstler sehr schaden. Bis jetzt hat noch keiner unter den Neuern die Bahn der Vollkommenheit betreten, welche die alten Griechen bezeichnet hatten: denn seit der Wiederaufnahme der Künste hat man nur das Wahre und Angenehme nicht das Schöne zum Zwecke gehabt. Und wenn selbst einige neuere Künstler die Partieen, welche sie besaßen, bis auf die höchste Stufe erhoben hätten, so bliebe denen, welche die Vollkommenheit suchen, immer noch übrig, diese zerstreuten Partieen zu vereinigen, und daraus ein Ganzes zu formiren. Weit entfernt, den Muth sinken zu lassen, weil er große Meister vor sich hergehen sieht, muß der Künstler sich durch den Gedanken an ihre Größe nur noch mehr entflammen, und sich anfeuern, mit ihnen zu streiten. Gelänge es ihm auch nur, ihnen schwach nachzufolgen, so würde ihm doch schon das rühmlich seyn, im Kampf um die Palme von ihnen überwunden zu werden; denn wer das Erhabene der Kunst sucht, ist selbst in seinen kleinen Partieen groß.

Was ihn aber noch mehr zu Unternehmung neuer Versuche anfeuern muß, ist dieß, daß bis jetzt alle Bemühungen nicht auf den wahren Zweck hingerichtet gewesen sind, und daß von allen Malern, deren Werke wir noch haben, keiner die Bahn der hohen Vollkommenheit gesucht hat. Wenn auch die Italiäner den ersten Rang unter den Künstlern behaupten, so sind sie doch davon immer durch Eitelkeit, Mangel, und durch die Anlockung des Gewinnstes zurückgehalten worden.

Wie die Vollkommenheit ein bloßes Ideal ist, und sich in keinem Individuo findet, eben so verhält es sich auch mit der Schönheit. Sie ist die Vollkommenheit der Materie, als figurirt und sichtbar betrachtet. Der Künstler, der die Schönheit hervorbringen will, muß sich über jene unvollkommene Materie erheben, muß nichts verfertigen, ohne Grund dazu zu haben, und ohne sich von diesem Grunde Rechenschaft geben zu können, nichts leblos lassen. Sein Genie muß der Materie vermittelst der Wahl die Vollkommenheit geben, welche ihr fehlt. Seine größte Sorge muß darauf gerichtet seyn, die Gründe von dem was er macht zu bestimmen, und bei seinem ganzen Werke einen Hauptzweck zu haben, damit hier nur eine Ursache der Vollkommenheit statt finde. Die Vollkomheit zeigt sich stufenweise in der Natur; und so wird auch der Künstler jedem Gegenstande verschiedene Ausdrücke geben, welche alle auf den Hauptausdruck zusammenlaufen; und dieser Ausdruck wird die Ursache von der Vollkommenheit des Werks seyn. Durch dieses Mittel wird der Zuschauer die Idee jedes Gegenstandes insbesondere, und in allen zusammen die Idee oder den Grund des Ganzen kennen lernen: nun wird er die Schönheit des Werks, das Resultat der Zusammenstimmung aller Theile fühlen, und sein Herz wird dadurch gerührt werden; denn da jeder Theil aus einem Grunde entsprungen, und von einem Geiste belebt ist, so hat auch das Ganze einen Geist, von dem es beseelt, und der die Ursache seiner Vollkommenheit ist.

Die Nachahmung ist die erste Partie der Malerei, nicht aber die schönste. Was sich dem Ideal nähert wird mit Recht für vollkommner gehalten als das was sich in eine ganz individuelle Nachahmung begrenzt; da sich indessen die Kunst aus diesen beiden Partieen, der Nachahmung und dem Ideale gebildet hat, so ist ohnstreitig der der größte Meister, der beide zugleich besitzt. Das Ideal, welches der erste Grund des Geschmacks ist, kann als die Seele, und die Nachahmung als der Körper betrachtet werden. Diese Seele oder diese Endursache muß aus dem ganzen Schauspiele der Natur die schönsten Partieen

tieen wählen, ohne jedoch neue und unmögliche Gegenstände zu erzeugen; denn dann würde die Kunst ohnstreitig herabgesetzt werden, weil sie so zu sagen ihren Körper verlöre, und ihre Schönheiten für den Zuschauer unfühlbar würden. Wenn ein Gemälde aus den schönsten Partien zusammengesetzt ist, welche die Natur darbietet, jedoch so, daß jede Partie natürlich und wahr zu seyn scheint, so wird das ganze Werk geschmackvoll seyn, ohne daß die Partie der Nachahmung vernachläßigt ist.

Ein Maler, der sich auf die einfache Nachahmung einschränkte, würde einen Kopf oder eine Hand nach einer schönen Person gut darstellen; allein diese Partie würde mit allen den kleinen Unvollkommenheiten dargestellt seyn, welche sich gewöhnlich in der Natur finden, und er würde nicht das Beßre aus dem Guten zu wählen wissen, um daraus ein Werk zu bilden, welches sich der idealischen Vollkommenheit näherte; der Maler einer höhern Ordnung hingegen, würde nur das nehmen, was die Natur schönes enthält, würde alles weglassen, was unnatürlich oder schlecht ist, und selbst diejenigen Partieen der Natur verwerfen, welche zwar an sich schön, aber unter einander nicht harmonisch sind; wie z. B. einen fleischigten und starken Körper mit feinen und zarten Händen, den Busen einer schönen und vollen Frau mit einem dürren Halse und schmächtigen Leibe u. s. f. denn alle diese Stücke können jedes für sich genommen sehr schön seyn; wollte man sie aber auf einem Kunstwerke zusammen aufstellen, so würden sie eine schlechte Wirkung hervorbringen, ob sie sich schon oft so in der Natur vereint finden.

Hieraus folgere ich, daß der Maler, welcher die Partie der Nachahmung, gut inne hat, ein geschickter Arbeiter ist; daß er aber zum Ideal auch Beurtheilungskraft besitzen, und mit einer tiefen Kenntniß der Natur einen philosophischen Geist verbinden muß. Und da er zu dieser Vollkommenheit nicht gelangen kann, ohne vorher das Verdienst der Nachahmung zu besitzen, so kann man sich nicht enthalten zu gestehen, daß er schätzbarer ist, als wenn er sein Talent auf jene erstere Stufe der Kunst eingeschränkt hätte.

Wir können hier den Chevalier Azara, den Freund, Herausgeber und Kommentator des Mengs anführen. Es ist ein Irrthum, sagt er, wenn man glaubt, daß die Nachahmung um so viel schwerer sey, je treuer sie ist. Was hat die Nachahmung mit der Schönheit gemein? Die Nachahmung hat ohnstreitig ihr ganz eignes Verdienst; aber wenn das Original nicht schön ist, so kann die Kopie davon gewiß auch nicht schön seyn, so ähnlich sie auch sonst seyn mag. Die Schönheit besteht in der Vereinigung der Vollkommenheit und der Anmuth, und was nicht diese beiden Eigenschaften hat, würde alles nicht schön seyn.

Alle Gemälde der flandrischen Schule sind vollkommne Nachahmungen der Natur. Wer indessen nur den geringsten Geschmack hat, wird keine wahre Schönheit an ihnen finden können. Es sind ohnstreitig schöne Kopien für diejenigen, welche bei dem Mechanismus der Kunst stehen bleiben, und sich nicht weiter versteigen; und man kann hier jenes Axiom des Quintilian anbringen: Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione.

Mengs hatte den Ruf eines originellen Geistes; allein in dem, was er über die Nachahmung gesagt hat, findet man keine Originalität, und Herr Reynolds, den man keiner Bisarrerie beschuldigt, drückt sich eben so darüber aus. Der Ehrgeiz des wahren Malers, sagt er, muß über die einfache Nachahmung der Natur hinausgehen. Statt der Bemühung durch Treue, und kleinliche Genauigkeit in seinen Nachahmungen zu bestechen, muß er den Gegenständen, die er darstellt durch die Erhabenheit seiner Ideen alle nur mögliche Vollkommenheit zu geben suchen; und statt sich dadurch, daß er das Auge des Zuschauers täuscht, um unfruchtbare Lobeserhebungen zu beeifern, muß er sich dadurch einen berühmten Namen zu verschaffen streben, daß er ihre Fantasie einnimmt.

Der Grundsatz, den ich hier aufstelle, daß nämlich die Vollkommenheit der Kunst nicht in einer einfachen Nachahmung bestehe, ist keinesweges neu und originell; er gründet

sich

sich auf die allgemeine Stimme des aufgeklärteren Theils unter dem Menschengeschlecht. Dichter und Redner des Alterthums vereinigen sich, gemeinschaftlich darinne, daß die Vollkommenheit bei allen Künsten in einer idealischen Schönheit bestehe, die sich über alles das erhebe, was man in der wirklichen Natur findet. Sie berufen sich, um ihre Ideen aus einander zu setzen, stets auf die Verfahrungsart der Maler und Bildner ihrer Zeit, vorzüglich aber auf den Phidias, den begünstigten Künstler des Alterthums, und als ob sie durch einfache Aussage dessen, was sie von seinen Werken wußten, ihre Bewunderung für dieses außerordentliche Genie nicht genug ausdrücken könnten, haben sie sogar zu einer dichterischen Begeisterung ihre Zuflucht genommen, und das Vermögen die idealische Schönheit zu finden, Eingebung, Gabe des Himmels genennt. Sie nehmen an, daß der Künstler, um seinen Geist mit der vollkommenen Idee des Schönen zu erfüllen, sich bis in die ätherischen Regionen erhebe. „Wer sich die „Formen der Natur zu Mustern wählt, sagt Proclus, und sich „auf die treue Nachahmung dieselben einschränkt, wird nie zu „einer vollkommenen Nachahmung gelangen können; denn die „Producte der Natur sind voll von Unvollkommnenheiten, und „mithin gar nicht geschickt, zu Mustern der Schönhet zu die„nen. Als Phidias seinen Jupiter bilden wollte, suchte er „nicht einen Gegenstand zu kopiren, den ihm die Natur hätte „darbieten können, sondern folgte einzig und allein dem Bil„de, welches er sich nach der Beschreibung Homers geschaf„fen hatte". Auch Cicero sagt, wenn er von dem Phidias spricht, „daß dieser Künstler, da er die Natur der Minerva „und des Jupiters habe verfertigen wollen, zu seinem Modelle „keine Menschenfigur gewählt, sondern sich eine vollkommnere „Idee der Schönheit in seiner Einbildungskraft gebildet, sie „zu dem steten Gegenstande seiner Betrachtungen gemacht, und „alle seine Kräfte angestrengt habe, um sie nun auch an den „Tag zu bringen."

Die Neuern, fährt Hr. Reynolds fort, sind von dieser höhern Macht der Kunst eben so sehr überzeugt, als es die

Alten

Alten waren, und kennen ihre Wirkungen nicht weniger. Man findet in jeder Sprache eigne Worte, um diese Vollkommenheit auszudrücken: der Gusto grande der Italiäner, das beau idéal der Franzosen, der great style, genius, und taste der Engländer sind verschiedene Benennungen einer und derselben Sache. Diese geistige Würde ist es, sagen sie, welche die Malerei veredelt, welche diese Kunst von dem einfachen Mechanismus unterscheidet, und die auf eine leichte Art jene großen Wirkungen hervorbringt, zu denen die Beredtsamkeit und die Poesie nur schwer und durch langsame und wiederholte Versuche gelangen.

Studium und Erfahrung können den Künstler zu Erzeugung dieser großen Wirkungen emporheben. Nur durch Erfahrung kann er dahin gelangen, das Häßliche, oder, um mich mit andern Worten auszudrücken, das blos Individuelle und Nicht-Idealische in der Natur zu entdecken; denn nach mir besteht alle Schönheit und Erhabenheit der Kunst darinnen, sich über individuelle Formen zu erheben, und die lokalen Umstände und kleinen Details aller Art zu vermeiden. Nur der kann entscheiden, was jedem Gegenstande im Besondern mangelt, der durch eine lange Fertigkeit im Beobachten es dahin gebracht hat, zu wissen, was jede Gattung von Gegenständen gemein hat. Diese lange und mühsame Vergleichung muß das Studium des Malers zuerst beschäftigen, der jene erhabnere Manier erreichen will. Durch diese Methode erlangt er eine richtige Idee von schönen Formen; er verbessert die Natur durch sie selbst, und bedient sich dessen, was sie Vollkommnes hat, um ihre Unvollkommenheiten zu verbergen. Da sein Auge in dem Zustande ist die zufälligen Mängel und Häßlichkeiten an den natürlichen Formen der Gegenstände zu unterscheiden, so abstrahirt er sich auf diese Art eine Idee von Formen, die vollkommner sind, als die, welche ihm seine Originale darbieten, und lernt, was paradox zu seyn scheinen könnte, genau zeichnen, ohne doch seine Figuren nach irgend einem wirklichen Modelle gebildet zu haben. Diese Idee eines vollkommnen Zustandes der Natur, welchem der Künstler den Namen

der

der idealischen Schönheit giebt, diese ist das große Prinzip, auf welches man sich gründen muß, um Werke des Genies hervorzubringen. Durch dieses Prinzip hat sich Phidias seinen Ruf erworben, durch dieses haben seine Werke Bewunderung und Enthusiasmus erregt, und durch dieses werden sich auch in Zukunft alle die einen ähnlichen Ruf erwerben, welche den Muth haben, die nämliche Bahn zu verfolgen.

Doch dieß sey genug über die Nachahmung der Natur, und über die Art, wie sich der große Künstler von einer kalten und furchtsamen Nachahmung entfernen muß, die ihn zu einem geringen Kopisten seiner Modelle machen würde; es ist Zeit auf die Nachahmung großer Meister zu kommen.

Nachahmung der Meister. Es giebt zwo Straßen, welche zu dem guten Geschmacke führen; die eine schwerere besteht darinnen, in der Natur selbst, aus dem, was das Nützlichste und Schönste ist, Wahl zu treffen; die andre leichtere schränkt sich darauf ein, die Werke zu studieren, wo diese Wahl schon getroffen ist.

Bei einem Gemälde, welches man zu dem Gegenstande seines Studiums gemacht hat, muß man zwei sehr verschiedene Dinge wohl unterscheiden; das eine ist die Manier des Meisters, welche man gewissermaßen mit dem Tone des Redners vergleichen kann; das andre ist das Resultat dessen, was ihn bei seiner Arbeit geleitet hat, das heißt, der Prinzipien, die er sich begründet hat. Die meisten von denen, welche die Werke eines Meisters studieren, beschäftigen sich vorzüglich damit, sich seine Manier eigen zu machen. Das heißt sich zeitig einen Weg bahnen, nie selbstständig zu seyn, und immer der Kopist eines andern zu bleiben, selbst wenn man Original ist. Die Grundsätze des Meisters sind es, die man studieren muß, um bei Gelegenheit die nämlichen Wirkungen hervorbringen zu können. Kopirt man einige Partieen eines Meisters, so müssen es solche seyn, in denen er eine vorzügliche Wahl getroffen hat, solche, auf die er sich auf eine vorzügliche Art aus Geschmack, aus Wahl und aus Grundsätzen gelegt hat.

Bemerkt man an den Werken eines Meisters eine Partie der Kunst zuweilen schön behandelt, zuweilen mittelmäßig ausgeführt, so kann man gewiß seyn, daß diese Partie es nicht sey, in der er eine vorzügliche Wahl getroffen habe, und die man als den Grund seines Talents betrachten müsse; aber eine Partie, in welcher er sich stets über seine Nebenbuhler erhaben zeigt, diese ist es, mit welcher er sich ausschließlich beschäfftigt, die er zu dem besondern Gegenstande seiner Bemerkungen, seines Nachdenkens und seiner Studien gemacht und die man endlich für die erste Ursache von den Schönheiten zu halten hat, welche man an seinen Werken bemerkt. Hiernach kann man sehen, daß die Partie, in der sich Raphael auszeichnete, der Ausdruck, die des Correggio die Harmonie, die des Titian die Farbe war; und man wird denn jeden dieser drei Meister in der Partie studieren und nachahmen, in der sich jeder von ihnen ausgezeichnet hat.

Raphael kann selbst ein Beispiel von dem Vortheil abgeben, den ein Künstler aus der Nachahmung seiner Vorgänger ziehen kann. Er hatte von seinem Meister Perugin die Manier der Kunst, und die Praktik einer genauen und richtigen Zeichnung gelernt: zu Florenz bildete er sich aus den Werken des Massaccio eine oberflächliche Idee vom Alterthume, und bekam eine beßre Manier im Drappiren; aus den Werken des Michel Angelo lernte er Erhabenheit im Zuge, aus denen vom Bartholomäus de St. Marco die Kunst seine Farben stärker aufzutragen, und seine Massen zu vergrößern.

Hat man von den besten Meistern einige der Partieen kopirt, in denen sie sich ausgezeichnet haben, so muß man in der Natur ähnliche Partien aufsuchen, und sie kopiren. Dieß ist die Art, auf welche man die Natur mit der Kunst in ihrer feinsten Ausbildung vergleicht, und so lernt, wie die Natur von dem großen Künstler betrachtet werden müsse.

Die Hauptgegenstände der Nachahmung müssen indessen mehr noch als die besten neuern Künstler die Antike, und die Natur seyn; dieß sind die Lehrer der größten Meister gewesen,

sen, und sie sind es also vorzüglich, bei denen man Unterricht suchen muß. In aller Rücksicht gefährlich ist es, der Spur eines einzigen Künstlers zu folgen: man wird seine Fehler übertreiben, ohne je alle seine Schönheit zu erreichen; es hat sich keiner von denen einen grossen Namen gemacht, welche einen einzigen Meister nachgeahmt haben; selbst Raphaels Schüler würden nur einen dunklen Ruf zurückgelassen haben, wenn sie nicht in gewissen Partieen sich von ihrem Meister unterschieden hätten.

Poussin hat viel gesehen, viel studiert, viel beobachtet; aber wenig kopirt. Er begnügte sich leichte Umrisse von merkwürdigen Gegenständen zu machen, die er in den Antiken fand; unter denen denn freilich nur geringere Antiken zu verstehen sind, die ihm in Rücksicht auf das Kostume interessante Gegenstände lieferten. Er sagte oft, ein Maler erlange mehr Geschicklichkeit durch Beobachtung der Gegenstände, als durch mühsames Bestreben sie zu kopiren. Wenn er indessen wenig kopirt hat, so hat er viel nachgeahmt.

Ist es gefährlich sich zu einem Kopirer, oder selbst zu einem sklavischen Nachahmer zu bilden, so muß man doch gestehen, daß die Nachahmung, im rechten Verstande genommen es sey, der die Kunst ihre Fortschritte verdankt; denn man muß zugeben, daß wenn die Künstler die Entdeckungen ihrer Vorgänger nicht benutzt hätten, die Kunst stets in der Kindheit der Barbarei würde geblieben seyn. Einen Meister hat die Rundung der Formen, einen andern die Trockenheit (Kraftlosigkeit) des Pinsels, einen dritten die gothische Symmetrie der Zusammensetzung verdorben: hätten diese Meister keinen Nachahmer gehabt, so würden diese Fehler die Kunst jetzt noch eben so gut wie zu den Zeiten unsrer Vorfahren herabwürdigen.

Die Nachahmung ist nicht blos bei den ersten Schritten in der Laufbahn zu empfehlen, nein, ihr Nutzen erstreckt sich auf den ganzen Lauf des Lebens. Ohne sie würde die Einbildungskraft, sich selbst überlassen, erschlaffen, würde in Mattigkeit versinken, und blos in dem Kreise herumschweifen, den sie

schon durchlaufen hat. Durch die Nachahmung hingegen bringt man Abwechselung in seine Ideen, und gelangt selbst dahin, ihnen den Charakter der Originalität zu geben. Möge man diese freie, originelle und schöpferische Nachahmung mit dem Titel der Nacheiferung bezeichnen; sie wird immer bei einem Künstler sich durch das Bestreben äußern, von seinen jetzigen oder ehemaligen Nebenbuhlern diejenigen Eigenschaften aufzunehmen, welche auszeichneten, und die er noch übertreffen will.

Erfindung, sagt Herr Reynolds, ist eine der vornehmsten charakteristischen Eigenschaften des Genies; aber zieht man die Erfahrung zu Rathe, so wird man finden, daß man erst dann selbst erfinden lernt, wenn man sich mit den Erfindungen andrer vertraut macht, so wie man sich zum Denken geschickt macht, wenn man die Ideen eines andern lieset.

Man hat einen grossen Schritt in der Laufbahn der Kunst gethan, wenn man seinen Geschmack genug gebildet hat um die Schönheiten der Produkte großer Meister zu kennen und zu würdigen; denn das bloße Gefühl dieses Geschmacks für das Schöne reicht hin, den Geist zu erheben, und ihn mit einem edeln Stolze zu beleben, der gewissermaßen dem gleicht, den er empfinden könnte, wenn er die Gegenstände, die er bewundert, selbst hervorgebracht hätte. Unser Geist so lebhaft durchglüht durch das Zusammentreffen mit denen, denen wir ähnlich zu seyn wünschten, wird unbezweifelt mehr oder weniger von ihrer Art zu denken aufnehmen, und einige Funken ihres Feuers und einige Stralen ihres Glanzes erhalten. Dieser Hang, selbst wider Willen den Anstand und die Manieren derer anzunehmen, mit denen wir leben, die in der Kindheit so stark ist, hängt uns durch unser ganzes Leben an, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß in der Jugend der Geist weicher und zur Nachahmung fähiger ist, statt daß er bei höhern Jahren härter wird, und erhitzt und erweicht zu werden verlangt, um einen tiefen Eindruck aufnehmen zu können.

Die

Die Ideen großer Meister müssen uns in jedem Alter Nahrung gewähren. Sie sind nicht blos eine der Jugend eigene Kost, sondern noch eine Substanz, welche fähig ist, unsrer Reife Leben zu geben. Der menschliche Geist kann mit einem an sich unfruchtbaren Boden verglichen werden, welcher keine oder wenigstens nur schlechte, bittre und wilde Früchte hervorbringt, wenn er nicht unaufhörlich durch einen fremden Stoff verstärkt wird.

Das größeste Genie, welches die Natur hervorbringen kann, ist an sich nicht reich genug, um alles aus seinen eignen Mitteln zu nehmen; wer keinen andern als seinen eignen Geist in Kontribution setzen will, der wird sich bald aus äußerstem Mangel auf die allerelendeste unter allen Nachahmungen, auf die Nachahmung seiner eignen Werke zurückgeführt sehen. Er wird sich genöthigt sehen, von neuem zu wiederholen, was er schon mehreremale wiederholt hat.

Sich auf die Nachahmung eines einzigen Meisters einschränken, ist ein Mittel ihm nie gleich zu kommen. Wenn der Maler, der in einer einzigen Figur Schönheiten vereint, die in einer großen Anzahl von Individuen zerstreut sind, eine Schönheit hervorbringt, welche sich über die schönste individuelle Schönheit der Natur erhebt; so wird sich auch der Künstler, der das Talent besitzt, die Schönheiten mehrerer Meister zu vereinigen, weit mehr als irgend einer seiner Meister der Vollkommenheit nähern.

Wenn Karl Maratte, der den Raphael, Guido, die Carracci, den Andreas Sacchi nachahmte, immer eine gewisse Schwerfälligkeit in der Erfindung, dem Ausdrucke, der Zeichnung, dem Kolorit, und in der Hauptwirkung beibehielt, so muß man dieß der wenigen Lebhaftigkeit des Genies zuschreiben, das er von der Natur erhalten hatte. Die Nachahmung kann das Genie nähren und unterstützen; geben aber kann sie es nicht, und Maratte, der die besten Modells in jeder Partie der Kunst nachzuahmen suchte, hat nie in irgend einer einem von ihnen gleich kommen, noch ein ihm eignes Talent zu dem Talente mitbringen können, welches er nachahmte.

Es giebt noch eine andre Art von Nachahmung, die man, wenn man im schlimmen Verstande von ihr redet, Plagiat nennt, und man redet fast immer von ihr im schlimmen Verstande, wenn man von einem neuern Künstler spricht. Man bedient sich ehrenvollerer Ausdrücke, wenn die Rede von Künstlern ist, deren Ruf die Zeit befestiget hat. Diese Nachahmung besteht in der Entlehnung eines Gedankens, einer Bewegung, einer Stellung, einer Lage, eines Nebenstücks, und einer, zuweilen auch mehrerer Figuren.

Zuweilen sind diese Entlehnungen mit so viel Geschicklichkeit unternommen, daß es schwer ist, sie zu bemerken, vorzüglich wenn man eine Figur von einem Gemälde einer gewissen Gattung auf ein Gemälde von einer ganz verschiedenen Art überträgt, wenn man z. B. eine nackte Figur nimmt, um sie zu bekleiden, oder eine bekleidete Figur, um eine nackte Figur daraus zu machen, oder wenn man die größte Partie der Kleidung daran verändert, oder wenn die Manier des Künstlers, der entlehnt, von der Manier des ersten Verfassers sehr verschieden ist. Ein französischer Maler, der sein ganzes Leben hindurch einen großen Ruf gehabt hat, der sich aber nach seinem Tode schwächte, ein Maler, der sich durch eine Art von Anmuth auszeichnete, welche seine Bewunderer für Grazie nahmen, entlehnte oft Figuren, Gruppen, und Hütten von deutschen, flandrischen und holländischen Malern, deren Zeichnung und ganze Manier sehr verschieden von der seinigen war. Man kannte diese von ihren ursprünglichen Verfassern trocken und ohne Grazie entworfenen Gegenstände nicht mehr, wenn er sie durch malerische Kleidungen oder durch die Anmuth seines Pinsels verwandelt hatte.

Man ist fast allgemein übereingekommen, Künstler von dem Verbrechen des Plagiats frei zu sprechen, welche von großen Meistern des Alterthums selbst ganze Figuren entlehnen. Es ist bekannt, daß Poussin auf dem Gemälde des errettèten Pyrrhus mehreremale die antike Figur eines Gladiators unter verschiedenen Gesichtspuncten dargestellt, und

und auf seinem Gemälde der letzten Oelung, die Zusammensetzung des antiken Basreliefs, welches den Tod des Meleager vorstellt, fast ganz benutzt hat. Die Uebertragung einer Kunst auf eine andre kann die Entlehnung mehr entschuldigen. Sonach ward Poussin als Original betrachtet, da er fast ohne das Geringste zu verändern den Gladiator auf das eine seiner Gemälde übertrug, und le Gros ward blos für einen Kopisten von höherem Talente gehalten, da er eine antike Bildnerei mit beträchtlichen Veränderungen in Bildnerei nachahmte. Die Ursache ist, daß die beiden Künste, Malerei und Bildnerei, in den Mitteln die Natur oder die Werke der Kunst nachzuahmen von einander abgehen; daß der Bildner, der ein Bildnerwerk nachahmt, blos Formen kopirt auf die nämliche Art, die der ursprüngliche Verfasser befolgt hat, und daß der Maler, der ein Bildnerwerk nachahmt, oder sogar kopirt, die Formen durch ein Mittel nachahmt, welches von dem sehr verschieden ist, dessen sich der erste Verfasser bediente, daß er noch die Farbe hinzusetzt, die sich auf dem erstern Werke nicht findet, und übrigens auch der Nothwendigkeit unterworfen ist, eine glatte Oberfläche zu vertilgen, um ihr den Schein des Erhobenen zu geben.

Indessen kann, wie Hr. Reynolds bemerkt, ein Maler kaum des Plagiats beschuldigt werden, wenn er die Idee eines andern selbst neuern Malers, der nicht sein Zeitgenosse ist, auffaßt, und sie seinem Werke auf eine solche Art einverleibt, daß sie natürlich dazu zu gehören scheint. Will er aber, weit entfernt die Beschuldigung des Plagiats zu fürchten, noch Ruhm einärndten, so gehe er einen Wettstreit mit seinem Modelle ein, und mache sich die Idee eigen, die er entlehnt, und seiner Schönheit beifügt. Es ist bekannt, was man von dem Plagiat oder Entlehnungen in der Poesie spricht: Wenn man raubt, so muß man seinen Mann tödten.

Niemand hat die Gabe der Erfindung in einem höhern Grade besessen, als Raphael. Wenn er aber schon sich mit seinen natürlichen Reichthümern hätte begnügen können, ohne von denen zu entlehnen, die nicht so wohlhabend waren, als

er, so bemerkte man doch, daß, wenn er eins von den letztern und größern seiner Werke komponirte, er Modells, nach dem Massaccio entworfen, vor Augen hatte.

In der That, sagte Hr. Reynolds, es ist leicht zu bemerken, daß er zwei schöne Figuren des St. Pauls nach diesem Künstler kopirt hat. Die eine hat er zu seinem St. Paul genommen, wie er zu Athen predigt, die andre hat er auf seinem Gemälde des nämlichen Heiligen angebracht, wie er den Zauberer Elymas bestraft. Er hat auch von dem Massaccio die Figur entlehnt, welche sich bei der Predigt St. Pauls unter den Zuschauern findet, und den Kopf auf die Brust gesenkt, und die Augen geschlossen hat, wie eine Person, die in die tiefsten Betrachtungen versenkt ist.

Die beträchtlichste Veränderung, die Raphael an diesen beiden Figuren des heil. Paulus gemacht hat, besteht in der Beifügung der linken Hand, welche sich auf dem Originale nicht findet.

Für sein Opfer hat er die ganze Zeremonie entlehnt, welche auf jenem antiken Basrelief vorgestellt ist, das man seitdem in den Admirandis Romanarum antiquitatum vestigiis publizirt hat. Man könnte noch eine große Menge andrer Beispiele anführen, welche beweisen, daß sich Raphael nicht gescheut hat, aus andern Quellen, als aus seinen eignen Gedanken zu schöpfen.

Und man muß noch bemerken, daß das Werk des Massaccio, aus welchem Raphael so frei diese Figuren genommen hat, sich in einer Kirche zu Florenz, und mithin gar nicht weit von Rom aufgestellt findet. Er hat also diese Nachahmung nicht für ein entehrendes Plagiat halten können, weil er wohl überzeugt seyn mußte, daß sie nicht würde unentdeckt bleiben können. Er war im Gegentheil vollkommen gewiß, daß diese Entlehnungen dem Rufe nicht schaden könnten, den er in Rücksicht auf die Erfindung erlangt hatte; und in der That, nur die, welche sowohl mit den Stoffen, als auch mit der Manier, sie bei der Zusammensetzung großer Werke anzubringen unbekannt

kannt sind, nur die können durch solche Nachahmungen eine diesem bewundernswürdigen Meister nachtheilige Meinung eingeflößt bekommen.

Dieß Beispiel darf indessen Künstler nicht irre führen, welche die großen Eigenschaften jener Zauberer nicht besitzen; denn sie würden nicht anders als Räuber behandelt werden. Nicht bei absolutem Mangel eigner persönlichen Ideen muß man andern die ihrigen nehmen. Um ungestraft zu rauben, muß man reich seyn, und wenn man seine Vorfahren oder Zeitgenossen beraubt, muß man im Stande seyn, das Geraubte der Nachwelt zu ersetzen.

Besitzt man aber selbst große Reichthümer, und hat man dabei das Talent sie geltend zu machen, so kann man auch die von andern geltend machen. Die Masse dieser persönlichen und entlehnten Reichthümer macht nun nicht mehr als einen Fond aus, und vermehret den Schatz der Republik der Künste. Die Nachahmung großer Meister ist es, die uns selbst zu großen Meistern macht, und was sonst ein Irrthum der Naturalisten war, ist für die Künstler eine große Wahrheit: die Schlange wird nicht anders zum Drachen, als wenn sie eine Schlange frißt: Serpens, nisi serpentem comederit, non fit draco. (Abschnitt aus den Werken der Herren Reynolds und Mengs gezogen.)

Nacht.

Nuit.

Wenn die Natur, erhellt von dem Lichte des Morgens oder des vollen Tags, durch die Mannigfaltigkeit ihrer Farben auch das reizendeste Schauspiel darstellt, so ist sie doch auch an pittoresken und ungewöhnlichen Wirkungen nicht arm, wenn sie die Schatten der Nacht umhüllen, und wenn ihre Gegenstände von dem Schimmer des Mondes, oder von den Flammen eines Feuers, oder von Fackeln beleuchtet werden. Wir glauben daher dem Worte Nacht einen Artikel widmen zu müssen, besonders da auch die Darstellung der Seenen

nen der Nacht ein mühsames und ausgebreitetes Studium verlangt.

Die Nacht, oder vielmehr die verschiedenen Lichter, die sie erhellen, bieten dem Künstler die glänzendesten Gelegenheiten dar, anzuwenden, was die Farben nur immer mächtiges besitzen, und was die Kunst des Helldunkels nur immer täuschendes und zauberisches hervorzubringen vermag. Soll er aber in den Darstellungen nächtlicher Scenen wirklich glücklich seyn, so muß er die hierher gehörigen Kenntnisse sich erworben, und die nächtliche Natur selbst mit Aufmerksamkeit beobachtet haben.

Wir können hier nicht aller jener Feinheiten erwähnen, die in Ansehung der Wirkung des Mondes und der Wirkungen der künstlichen Lichter statt finden. Wir werden nicht die Tinten nennen, die diese verschiedenen Lichtkörper durch das Spiel ihrer Strahlen in den Schatten der Nacht hervorbringen. Uns wird es schon gnügen zu sagen, daß diese Tinten unter sich verschieden sind, und daß ihre Farben sich nach den Farben der Lichter bestimmen, von welchen sie entstehen. Der hoch am Himmel stehende Neumond giebt zum Beispiel den Gegenständen einem goldgelben Ton, silberfarben und lebhaft wird hingegen diese Tinte, wenn dieses nächtliche Gestirn mehr gegen die Erdfläche herabgestiegen, und die Witterung dabei heiter ist.

Glücklich der Künstler, der von dem Laufe und den Farben der Mondstrahlen wohl unterrichtet, nun Gelegenheit findet, dieses Gestirn auf einer Leinwand mit den Wirkungen einer Feuersbrunst oder eines Vulkans contrastiren zu lassen, welcher rauchend die Gegend um sich mit Feuern und geschmolzenen Steinen anfüllt: hat er die Stärke dieser letztern Lichter genau mit der des Mondlichts verglichen, so wird er gefunden haben, daß, so glänzend auch die Flammen jener Feuersbrunst oder jenes tobenden Vulkans seyn mögen, das Mondlicht sie dennoch an Glanz übertreffe: jene Flammen zeigen in den Puncten ihres stärksten Lichtes ein sehr helles gelbliches Roth;

dieses Licht hingegen läßt dem nachahmenden Künstler eine bläuliche Farbe und die frischeste und lebhafteste Tinte sehen.

Betrachtet man bei der Helle des Tags das Licht einer Lampe, so scheint dasselbe eine rothe Tinte zu haben; aber dieses Licht zeigt sich, wenn man es bei der Nacht sieht, und nicht etwa mit irgend einem andern vergleicht, als ein sehr sanftes und mildes Licht, dessen Flamme besonders in dem Mittelpuncte für den aus Mangel einer Vergleichung getäuschten Gesichtssinn eine sehr sich dem Weiß nähernde Tinte besitzt. Und so ist dasselbe auch von allen vernünftigen Malern, welche nächtliche, durch sogenannte künstliche Lichter beleuchtete Scenen gemalt haben, dargestellt worden. Ihr Verfahren verdient unsern ganzen Beifall, denn eigentlich soll die Kunst die Natur so darstellen, wie sie dem Gesichtssinne erscheint, nicht aber wie sie wirklich ist.

Ist daher in Nachtstücken von dieser Art, die allgemeine Tinte roth, so kann man versichert seyn, daß sie das Werk einer genauen Nachahmung der Natur, und das Werk eines Malers ist, der durch die Vergleichung getäuscht wurde, die er zwischen ihr und der Farbe des Tageslichtes anstellte, bei dem er sein Gemälde arbeitete.

Und darum muß der Artist, der uns nächtliche Scenen zu schildern gedenkt, sich durch das Schauspiel der wirklichen Nacht unterrichten, darum muß er die Wirkungen, die ihm die in Schatten gehüllte Schöpfung sehen läßt, mit der größesten Aufmerksamkeit beobachten, und sie sich so einzuprägen suchen, daß er sie alsdann, wenn er sie nicht mehr vor Augen hat, darzustellen vermag.

Die Wirkung, welche Fackeln, Kerzen, oder andere Feuer haben, fordert von dem Maler, die höchsten, die glänzendesten Farben seiner Palette anzuwenden. Aber kommt hier wohl je der Glanz seiner Farben dem Lichtglanze wirklicher Fackeln, wirklicher Kerzen, wirklicher Feuer bei? Und doch kann seine Kunst diesen immer noch eher als die blendenden Lichter eines schönen und lachenden Tages erreichen, bei welchen ein an

Vergleichung gewöhnter Artist in seinen Farben nichts als matte Tinten findet, Tinten, die auch nicht einmal den Schimmer jener Lichter auszudrücken vermögen, welche die Nacht beleuchten; der beobachtende Künstler studirt die Wirkung der Gegenstände aus den Schatten, und urtheilt aus der Schwäche des Gegenscheins, den diese erhalten, daß das Lichtprincip selbst schwach und minder kräftig sey.

Diese Beobachtung erinnert uns an die Verschiedenheit der Grundsätze, welche hier in Rücksicht des Helldunkels statt findet: sie sagt uns, daß der Maler keinesweges diejenigen Grundsätze, die er bei dem Helldunkel eines Nachtstückes zu befolgen hat, auch auf die Darstellung einer Tagesscene anwenden dürfe; in Gemälden, welche die durch die Helle des Tages beleuchtete Natur darstellen, haben die Schatten des Vordergrundes den meisten Gegenschein, und die Formen, ja selbst die Farben sind hier am deutlichsten; in den Nachtstükken hingegen sind selbst in den Vorderflächen alle Parthieen dunkel, welche nicht von irgend einem Lichte direkte Strahlen erhalten; und dieses ist die Ursache, warum der Maler mit so vielen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, wenn er in einem Nachtstücke die Plane zu vervielfältigen und denselben Tiefe zu geben sucht.

Man wird in dem Artikel, wo von dem Mysteriösen die Rede ist, einige Werke kennen lernen, in welchen die Wirkungen des Fackellichtes auszeichnend dargestellt sind; hier wollen wir einige noch größere Nachtstücke angeben, Nachtstücke, die von den Kenntnissen und dem Geschmack ihrer Meister besonders zeugen; ohne einen van der Neer und — andre flandrische und niederländische Maler, welche auch jene Wirkungen darzustellen wußten, anzuführen, nennen wir erstlich das prächtige und reiche Gemälde, das Capitalwerk des Rembrandt, wo die holländische Garde in Amsterdam die nächtliche Patrulle macht; ferner das Stück des Rubens, wo Maria von Medicis, begünstigt von den Dunkelheiten der Nacht, sich aus ihrem Gefängniß zu Blois rettet und bei Fackelscheine ihrem

Retter

Retter dem Herzog von Epernon folgt; ferner den Nachtsturm, den Paris Bordone in Venedig für die Markusschule gemalt hat; ferner die Stücke des Bassan, des Claude Lorrain, des Valentin, und endlich die Stücke aller jener Meister, welche Beispiele jener bewundrungswürdigen Wirkungen enthalten, die der Mahler durch die Lichter der Nacht dann hervorbringen kann, wenn er mit einem interessanten Sujet, wenn er mit der Schöpfung einer wahrhaft dichterischen Einbildungskraft auch Kenntniß, auch Kunst in Ansehung des Colorits verbindet.

Ohne Zweifel werden unsere Leser diejenigen Meister, die, um eines ewigen Nachruhms würdige Werke hervorzubringen, uns die Wirkungen der verschiedenen, die Nacht erhellenden Lichter dargestellt haben, nicht mit jenen unbedeutenden Malern zusammenstellen, die zu jenem Piquanten, das ein in nächtlicher Dunkelheit sich befindendes Licht hat, nur allein ihre Zuflucht nehmen, um ihren Werken, welche aller Kraft, aller Grazie und alles Genies ermangeln, noch einiges Interesse zu geben. Diese Wirkungen sind für die Maler dieser zwoten Klasse nur Mittel gewesen, die Schwäche ihrer Talente in Ansehung aller Theile der Kunst in Schatten zu hüllen; daher denn auch ihre Stücke in den Augen wahrer Kenner immer nur einen geringen Werth besitzen werden. Wir erinnern uns bei dieser Behauptung an einen Einfall des berühmten Jouvenet. Man fragte ihn, da er einstmals aus einer gehaltenen Sitzung der Malerakademie kam, was in derselben vorgefallen wäre; es war in ihr eben ein Mahler wegen eines nicht sehr bedeutenden Nachtstückes, das das Brustbild eines Weibes mit einem Lichte in der Hand darstellte, zum Mitgliede aufgenommen worden, und Jouvenets Antwort war: „wir haben einen Künstler eines Lichtdochtes wegen zum Akademisten gemacht."

(Artikel von Robin).

Nackt und Nacktheit.

Nud et Nudité.

Man sagt in der Sprache der Kunst, das Nackte studiren, das Nackte zeichnen, das Nackte angeben, das Nackte schön ausdrücken; man sagt auch, aber in einem ganz andern Sinne, Nacktheiten malen.

Nichts scheint in unsern bürgerlichen Gesellschaften dem Gebrauche mehr entgegen, nichts in Hinsicht des Anständigen und Schicklichen beleidigender zu seyn, als die Nacktheit; und dennoch stellen immer die bildenden Künste uns diese dar, ohne unsere Meinung von Schicklichkeit zu verletzen.

Nach unsern Sitten erweckt das bloße Wort, Nacktheit, in uns die Idee des Indecenten, ja, ich möchte sagen, des Obscönen. In den bildenden Künsten besitzt hingegen die Nacktheit oft weit mehr Decenz, als mancher Bekleidete unter uns. Hebe, Flora, Venus, die keuschen und schüchternen Nymphen, die Götter, die Helden, selbst die Engel, Wesen, die der Pinsel und der Meißel unserer Artisten so oft darstellt, welche gleichsam unter uns leben, von denen wir uns in unseren Pallästen, in unsern Gärten, in unsern Tempeln, in unsern Wohnungen umgeben sehen, zeigen uns die Nacktheit, die, wenn wir sie nennen hören, nur darum jene Ideen von Indecenz in uns zu erwecken scheint, weil unsere Sitten selbst der Decenz ermangeln. Es ist übrigens ein Glück für die Malerei und für die Bildnerkunst, daß hier weder die Feinheiten des bürgerlichen Lebens, die man in gewisser Rücksicht als falsch und verwerflich betrachten kann, noch auch die Andächtelei, mit der Unwissenheit und Barbarei so nahe verwandt zu seyn pflegt, die Darstellung der Naturschönheiten, auf der die Vollkommenheit der Künste beruht, untersagt haben.

Und dieses Entgegengesetzte, das wir hier zum Vortheil der Künste in dem, was sie, und was unsere Verfassungen angenommen haben, bemerken, dieses ist die Ursache, warum die Nacktheit etwas von Indecenz verschiedenes seyn kann und

auch oft wirklich ist. Ihm zu folge wird selbst ein wahrhaft tugendhaftes und sittsames Weib ihren Blick, ohne erröthen zu dürfen, eher auf einen Apoll, auf einen Adon, oder auch selbst auf den unbekleideten Herkules, als auf einen unserer jungen Sybariten heften können, der durch seine Augen, durch seine Stellungen, durch seine Art, sich zu bekleiden, die Indecenz, die er sich allenthalben erlaubt, so deutlich zu erkennen giebt.

Immer liegt der Begehung des Indecenten Absicht zum Grunde. Die Absicht, die sich zu entschleiern und verständlich zu machen sucht, hat aber eine Menge von Sprachen, die immer um so reicher und gebildeter zu seyn pflegen, je mehr der in der bürgerlichen Gesellschaft lebende Mensch nur dem Scheine nach dem Anständigen huldigt, und je mehr er sich in der Stille geneigt fühlt, die Grenzen zu überschreiten, die ihm dieses setzt. Er sucht, so oft ihn der stille Wunsch erfüllt, jene Grenzen einmal zu verlassen, zwar nicht die Banden des Anständigen ganz aufzulösen, aber sich ihnen doch ein wenig zu entziehen, und ist daher bemüht seine Absicht zum wenigsten durch Mittheilung zu verrathen, wenn er sie nicht durch diejenige Handlung, auf welche sie eigentlich abzwecken möchte, zu erkennen geben darf. Und diese Art der Mittheilung, die im gemeinen Leben bald Blicke, bald Stellungen, bald lächelnde Mienen, bald Kleider, bald auch die Verzierungen und Anordnungen der Wohnzimmer zu Mitteln wählt, diese gehet selbst auf die schönen Künste über, wenn sich diese zu entweihen anfangen, und sie ist es, durch die in dieser sich alsdann die Unständigkeit mit der Nacktheit paart, und durch die hier selbst die bekleidete Natur indecent wird.

So ist es auch in Werken des Geistes und in gesellschaftlichen Unterredungen oft der Fall, daß mittelst eines zweideutigen Wortes, oder eines verdreheten Ausdrucks oder einer Anspielung eine Indecenz, welche sehr oft den Namen des Feinen und Witzigen erhält, an die Stelle einer nackten Mittheilung tritt, die man allgemein für etwas Ungesittetes ansähe.

Der geringste Schein von dieser wird gemißbilliget werden, wenn die kühnsten und in den dünnsten Schleier gehüllten Modificationen jener, nur ein Lächeln, oder, wie dieses bei vorsichtigen und zurückhaltenden Frauen der Fall ist, einen gezwungenen Ernst, eine kleine Verwirrung erregen, die sie durch die Miene des Anständigen, welche sie gemeiniglich anzunehmen pflegen, sehr gut zu verrathen wissen.

Zur Ehre unserer Künste kann man indessen sagen, daß in ihnen die Sprache, deren sich die Absicht zu der Verletzung des Decenten bedient, gewisse Grenzen beobachte. Als ein Grund kann hier unter andern das Permanente angeführt werden, das die durch die zeichnende Künste dargestellten Figuren haben, und bei dem jede indecente Absicht, so bald sie nur sich zu äußern fortfährt, besonders auffällt und zu der größten Unverschämtheit wird. Eben so wird auch durch Wiederholung ein zweideutiges Wort, eine zweideutige Redensart, oder eine kühne Anspielung zur Grobheit, und erregt Ekel und Mißfallen.

Und hier zeigt sich uns auch eine von jenen merkwürdigen Verschiedenheiten, welche in Rücksicht der permanenten Producte der Künste und der nur vorübergehenden Erzeugnisse des bürgerlichen Lebens statt finden.

Ich verbinde in diesem Artikel mit dem Worte Nacktheit auch das Wort Nackt, das eigentlich noch öfter, als jenes in der Sprache der Kunst vorzukommen pflegt. Man sagt: dieser Artist hat nicht genug Kenntniß von dem Nackten; unter dieser Drapperie bemerkt, empfindet man nicht genug das Nackte.

Diese Redensarten beziehen sich auf die Correctheit der Zeichnung. Ein im Figurenzeichnen nicht sehr geübter Künstler stellt nur bekleidete Figuren dar, aber seine Unwissenheit in Ansehung des Nackten spricht selbst aus den Drapperien dieser Figuren.

Denn die Theile, die Proportionen, die mit einander verbundenen Knochen des Körpers, geben den Bekleidungen, die diesen

diesen bedecken, erst die eigentliche Form. Sie sind es, die die Flächen, die Wirkungen, und die Falten der Stoffe bestimmen; und hier ersetzt der Gliedermann nicht nur nicht die Natur, sondern er täuscht auch den Künstler und entfernt ihn von dieser oft noch mehr.

Ganz unnachlaßlich ist das Studium des Nackten; und dieses, junge Künstler, merket ihr euch vorzüglich. Wählet ihr aber zu diesem Studium den weiblichen Menschen, so ist es nicht nur mit vielen Schwierigkeiten verbunden, sondern auch noch mit einer besonderen Gefahr in Ansehung der Sitten begleitet; und sehr viel Einfluß haben diese auf das Talent.

Ich suche hier keine pedantische Strenge zu affectiren, die mir, wenn ich sie an andern sehe, zuwider, und dem Practischen eurer Kunst, so wie mehreren für dieselbe nothwendigen Ideen entgegen seyn würde; aber ich berufe mich hier auf eure eigene Erfahrung, und ihr möget in der Stille und gegen einander selbst euch das gestehen, wovon ich hier nicht weiter sprechen will.

Wünschet ihr übrigens hier eine moralische Vorsichtsregel zu kennen, so theile ich euch folgende mit: fürchtet entweder für euch, oder setzt euch nie der Gefahr aus, wenn nicht jene reine und edle Liebe für eure Kunst euch ganz entflammet.

Doch um auf das Nackte in Hinsicht der Kunst wieder zurückzukommen, so rathe ich euch, junge Künstler, nie eine Figur zu malen, die ihr vorher nicht erst nackt gezeichnet habt. Diese Forderung, ich weiß es, ist groß; aber sie ist eben so unnachläßlich und wesentlich, als es unnachläßlich und wesentlich ist, an einem Gebäude das Zimmerwerk zu kennen, bevor man es zu decken unternimmt.

Immer wird das Nackte, wenn ihr es sorgfältig zeichnet und beobachtet, die Massen, die Falten, die Wirkungen eures Helldunkels entscheiden, die ihr im Gegentheil, nur im Dunkeln tappend, suchen werdet. Ein fortgesetztes Zeichnen nach dem Nackten wird euch endlich auch für den Fehler schützen, die Formen, Proportionen und Verbindungen der Körpertheile nicht zu wenig bemerkbar zu machen.

Immer wird übrigens in euren Werken das Kennerauge finden, ob ihr diese oder jene drappirte Figur vorher nach der Natur gezeichnet hattet oder nicht.

Was endlich noch die Nacktheit betrift, ein Wort, das, wie ich schon erinnert habe, die Idee des Indecenten und sogar des Obscönen erweckt; so entsprechet, Künstler, nie jenen Wünschen, zu welchen verdorbene Sitten den verirrten Jüngling, den durch Lüste verdorbenen Greis, oder auch den Günstling des Glückes veranlassen, dem Macht und Reichthum oft ein Recht zu geben scheint, keine Grenzen anzuerkennen. Der Gedanke, daß ihr im Gegentheil es nicht wagen könntet, eure Werke mit eurem Namen zu bezeichnen, dieser Gedanke müsse für euch hinreichend seyn, um den dringenden Bitten, die man hier an euch thun könnte, nicht Gehör zu geben, ja selbst den Befehlen, die ihr erhalten könntet, nicht zu gehorchen.

(Artikel von Watelet.)

Naiv.

Naif.

Das Wort naiv, bezeichnet etwas dem Menschen Angebohrnes, etwas, was von ihm nicht erlangt, nicht durch Kunst erhalten wird: es kommt von dem lateinischen Worte nativus her, von dem das italiänische nativ entstanden ist. Man sollte glauben, daß die Benennung, naiv, mit der Benennung, natürlich, gleichbedeutend seyn müsse; allein, wenn das Naive stets natürlich ist, so ist nicht umgekehrt das Natürliche immer naiv. Majestät, Stolz, Hoheit der Seele u. s. w. können natürlich, Herzensgüte und Sanftheit hingegen naiv seyn. Das Naive ist nur solchen Eigenschaften eigen, welche mit Offenheit, Einfalt, Unschuld, und vielleicht auch noch mit einer gewissen physischen Schwäche vergesellschaftet sind: wir lieben es auch daher selbst an dem erwachsenen und vollkommen ausgebildeten weiblichen Menschen; aber wir würden es als etwas sehr Lächerliches an dem Manne finden. Eine Ursache hiervon ist vielleicht, daß das Naive hauptsächlich durch jenes

liebens-

liebenswürdige Graziöse gefällt, das die Natur dem männlichen Geschlechte von dem Augenblicke an zu entziehen pflegt, in welchem sie ihm die männliche Stärke und Körperkraft zu geben anhebt. Denn nur mit einer gewissen physischen Schwäche kann dieses Graziöse existiren. Endlich würde aber das Naive, das uns an dem Kinde und an dem jugendlichen Menschen so sehr anzieht, auch um deßwillen in dem reiferen Alter ohne Reiz für uns seyn, weil hier die Erfahrungen und Kenntnisse, welche sich der Mensch in dem Fortgange seines Lebens zu erwerben pflegt, das ihm angebohrne Simple und Einfältige eigentlich haben unterdrücken müssen. Und auch darum pflegt das Naive an dem weiblichen Menschen länger zu gefallen; denn dieser läßt die zurückgezogene, einfache und ruhige Lebensart länger ohne Erfahrung.

Es ist in den schönen Künsten weit leichter groß, edel, erhaben, fein und delikat, als naiv zu seyn; übrigens erscheint das Kunsttalent in seinem höchsten Glanze, wenn es in den Darstellungen jugendlicher Schönheit auch das Naive ausdrückt. Uns bezaubert und rührt das Schüchterne, Zärtliche, Graziöse, Leidende bei dem Anblicke der Jugend immer um so viel mehr, je naiver es ist. Die sanften Regungen der Seele sind immer natürlich, aber sollen sie naiv seyn, so müssen sie das Gepräge der Unschuld und der Offenheit haben. Das Naive finden wir übrigens in den Kindern, bisweilen auch in den weiblichen Figuren des Dominiquino ausgedrückt. Besonders schön hat es aber le Sueur dargestellt. Unter den Gemälden, die dieser Künstler für das Carthäuserkloster in Paris gemalt hat, gefällt vorzüglich ein angehender junger Mönch, der mit niedergeschlagenen Augen dargestellt ist, durch eine naive Bescheidenheit. Man kann ihn nicht ansehen ohne ihn zu lieben und ohne das Andenken des Künstlers zu ehren, dessen Pinsel ihn schuf, und man fühlt, daß die Seele, der das Urbild dieser Figur vorgeschwebt hat, selbst edel und sanft müsse gewesen seyn.

Sehr leicht kann man den Werth empfinden, den die richtige Darstellung des Naiven in der Kunst hat: das einzige,

was man übrigens den Künstlern vorschlagen könnte, um ihnen die Darstellung desselben zu erleichtern, wäre, auf die Aeußerungen desselben in der Natur aufmerksam zu seyn; aber leider entgehen diese Aeußerungen ihrer Simplicität wegen dem Blicke nur allzuoft: wird das Naive übrigens nicht mit der größesten Genauigkeit dargestellt, so ist es gar nicht dasselbe; es ist dann nur eine Lächerlichkeit, welche uns die närrische Meinung, daß es durch sie nachgeahmt werde, lesen läßt.

(Artikel von Levesque.)

Naiv.

Die Dichtkunst allein ist der Darstellung des Naiven fähig; jede andre Kunst kann in ihre Werke das Naive nur insofern legen, als sie durch ihre Bildungen die Phantasie zur Vorstellung des dichterisch Naiven stimmt.

Naiv nennen wir den einfachen und freien Ausdruck schuldloser Regungen guter und interessanter Naturtriebe, welche der Mensch in der bürgerlichen Gesellschaft, unter dem Zwange einer konventionellen Decenz verbergen muß. Das Anziehende und Liebliche des Naiven liegt darin, daß unsre Phantasie dadurch der Sphäre der bürgerlichen Gesellschaft entrückt wird, und mit freiem Spiele unter Bildern einer Welt der Natur und Unschuld herumschwärmt. Lebten wir wirklich in einer solchen Welt, so würde es für uns das Naive gar nicht geben; das Vergnügen an demselben wird nur dadurch möglich, daß uns im Gegensatze der bürgerlichen Gesellschaft das Idealgemälde eines Naturstandes so unaussprechlich interessirt, die Empfindungen des Naiven enthalten eben deßhalb sehr entgegengesetzte Bestandtheile; einerseits führen sie etwas Komisches mit sich, welches sich auf den Widerstreit der naiven Ausdrücke von Regungen der Triebe gegen die eingeführte Decenz der bürgerlichen Gesellschaft gründet, andrerseits sind sie mit Wehmuth vermischt, weil dieselben Ausdrücke gleichsam nur ein Nachhall der liebenswürdigen Harmonie eines Zustandes der Menschheit sind, der nicht mehr ist. Derjenige, welcher

cher das Naive in den Ausdrücken eines Menschen empfindet, betrachtet denselben in diesem Augenblicke gleichsam als ein verlohrnes Kind der Natur, uneingeweiht in die unwürdigen Geheimnisse der Verstellung und die verächtlichen Künste einer zwecklosen Zurückhaltung; der Kontrast, welchen es gegen die Despotie der Decenz bildet, macht ihn lächeln, aber zugleich reißt er ihn zur lebendigen Vorstellung des Standes der Natur, der Einfalt und Unschuld der Sitten hin; eine Richtung, die nothwendig in das Gefühl einer edlen Melancholie übergehen muß.

Je weniger die höhern Kräfte eines Menschen kultivirt sind, je mehr in ihm blos das unmittelbare sinnliche Gefühl herrscht, um so mehr ist er geneigt, das Naive komisch zu finden; denn einem so eingeschränkten Geiste stellt sich vorzüglich der Kontrast des Naiven gegen die Decenz dar. Ist vollends ein Mensch ganz vernachläßigt, so bricht er beim Naiven in ein läppisches Gelächter aus. Je mehr im Gegentheile die Vernunft eines Menschen entwickelt ist, und je harmonischer mit ihm die Einbildungskraft desselben wirkt, um so mehr wird er sich bei Vorstellung des Naiven von Schwermuth durchdrungen fühlen, denn sein Geist bleibt nicht bei dem bloßen Kontraste des Naiven gegen die Decenz stehen, dieser Kontrast reizt vielmehr seine Phantasie, ein lebendiges Bild des Naturstandes zu dichten, in dessen Betrachtung er sich mit Wehmuth verliert.

Die bildende Kunst drückt das Naive aus: 1) in der Allegorie, wozu ich auch die mythologischen Werke rechne; der Ausdruck des Naiven ist hier idealisirt; wie z. B. bei der Form der Unschuld, der Demuth, eines Engels. 2) In der Geschichtgattung, vorzüglich der idyllischen, oder pastoralen; 3) in der historisirten Landschaft; 4) im Portrait; vorzüglich in Kinderköpfen.

Der Herausgeber.

Natur.

Nature.

Das Wort, Natur, wird in der Sprache der Kunst in mehr als einem Sinne gebraucht. Oft deutet man durch dasselbe das wirklich vorhandene, das lebende Urbild an, das ein Künstler nachahmt: und hier heißt dann nach der Natur malen und zeichnen so viel als: nach einen bestimmten wirklich existirenden Urbilde, malen und zeichnen. So sagt man auch von einem Artisten, der unter den wirklichen Gegenständen um sich her ein Urbild wählte, daß er die Natur gewählt habe.

Des Wortes, Natur, bedient man sich ferner, um das Entgegengesetzte von Copie zu bezeichnen. Man kann nämlich fragen, ob dieser oder jener Kopf copirt oder ob er nach der Natur gezeichnet sei.

Auch wird die Benennung, Natur, sehr oft als ein Gegensatz von dem gebraucht, was der Artist einer durch Uebung angenommenen Gewohnheit zu folge, und also ohne sich an ein bestimmtes Urbild zu halten, hervorbringt. Man fühlt z. B., daß diese Figur, dieses Gewand, nach einer wirklichen Figur, nach einem wirklichen Gewande geschaffen worden sei, und daß hingegen jene Drapperie, jene Figur, einem gewissen, durch öfteres Arbeiten erhaltenen Mechanischen, sein Daseyn verdanke.

Endlich deutet man aber auch noch durch Natur die äußeren sichtbaren Eigenschaften desjenigen an, was existirt. Und diese Eigenschaften sind es, die die Kunst zum Gegenstande aller ihrer Nachahmungen wählt.

Da sich die Kunst noch in ihrer ersten Kindheit befand, da waren diejenigen, die sich mit ihr beschäftigten, selbst noch nicht einmal fähig, die Natur zu sehen. Sie ahndeten nicht, daß es nothwendig sei, sie zu studieren, und ohne sie vor Augen zu haben und mit Genauigkeit zu betrachten, stellten sie dieselbe so dar, wie sie sie durch ihre rohen und ungebildeten Sinne wahrgenommen zu haben glaubten. Auf eben die Weise sehen wir Menschen, welche

welche keine Kenntniß von der Zeichnung besitzen und welche Werke der Kunst nie mit Aufmerksamkeit betrachtet haben, steife, aller Proportion und Bewegung ermangelnde Züge bilden, die ihnen übrigens sehr viel Aehnlichkeit mit Menschen- oder Thierformen zu haben scheinen. Von dieser Art waren nun die Versuche der ersten Maler. Was die Werke der ersten Bildner betrift, so glichen sie den menschlichen Figuren ohngefähr so, wie jenes Instrument einer weiblichen Figur gleicht, dessen sich unsere Pflasterer, wenn sie Steine in die Erde rammeln, bedienen, und das sie die Jüngfer nennen.

Nachdem die Kunst etwas weiter fortgeschritten war, und man eingesehen hatte, daß die Natur, um sie darstellen zu können, ein Gegenstand des Studiums werden müsse, da glaubte man, daß es schon hinreichend sei, sie so aufzufassen, wie sie sich gewöhnlich zeigt. Der erste Gegenstand, der da dem Blicke begegnete, wurde als ein schöner Gegenstand betrachtet, und alles, was man hier that, war, daß man die mißgestaltete Natur verwarf; aber noch nicht vermochte man die schöne Natur von der gemeinen und gewöhnlichen zu unterscheiden. Auf dieser Stufe der Bildung hat die Kunst sehr lang verweilt, und bei den meisten Völkern hat sie nie eine höhere bestiegen.

Endlich giengen die Künste, die in dem Orient und in Aegypten zwar schon lange, aber mit einem minder bedeutenden Erfolge kultivirt worden waren, auf ein gefühlvolles Volk über, auf ein Volk, das gleichsam gebohren war, um das Schöne zu kennen, um es zu lieben und um ihm allenthalben nachzuspähen: und dieses Volk waren die Griechen. Anfänglich zeigten sie sich hier freilich auch nur unvollkommen: denn Unvollkommenheit pflegt in jeder Sache das Loos der ersten Schritte, der ersten Versuche zu seyn: aber bald erhoben sie die Künste zu jener Höhe, zu der sie die Aegyptier nicht hatten emporheben können: bald übertrafen sie die Lehrer, die in der That zu unwürdig waren, um länger ihre Lehrer zu seyn, und bald wurden sie selbst die Lehrer aller kommenden Jahrhunderte

und aller Völker, welche sich bilden und verfeinern sollten. Mit allem Rechte können wir dieses, wenigstens noch bis izt, von den Griechen sagen, denn immer sind wir noch in den Haupttheilen der Kunst, immer sind wir noch in Ansehung der Schönheit der Formen und der Größe im Ausdrucke ihre staunenden und bewundernden Schüler.

Sie fanden, was die Aegyptier nicht hatten entdecken können, nämlich, daß die Natur Bewegung und Ausdruck besitze, und sie fühlten, daß sie schön sei, daß diese Schönheit ihren wahren Charakter ausmache, und daß sie selbst in dem Grade aufhöre Natur zu seyn, in welchem sie sich von dieser Schönheit entfernt. Die Natur nachahmen oder die Schönheit der Natur ausdrücken, war daher bei ihnen eins und dasselbe. Und wenn sich auch vielleicht ihre Ideen von Naturschönheit nur auf die menschliche Figur einschränkten, wenn sie auch vielleicht weniger sorgsam waren, jener Schönheit in den übrigen Wesen des Wirklichen nachzuspähen; so haben sie doch in der Darstellung der menschlichen Form alles vereiniget, was sie da der Schönheit der Natur näher bringen konnte. „Bei den Griechen, sagt Hagedorn, findet man, selbst in dem „Ausdrucke der duldenden und leidenden Menschennatur, nie „Verdrehung, nie Ungestaltheit, nie irgend eine Stellung, wel„che das Schickliche und Anständige beleidigen könnte; ihre „Werke sind von jenen Fehlern entfernt, welche sich in der Fol„ge so herrschend und so gemein gezeigt haben.“

„Die Antike, fährt dieser feine und gefühlvolle Kunstkenner fort, „die Antike zeigt uns durch jenes Gewählte, das wir „da in Rücksicht der Schönheiten des Details bemerken, sehr „deutlich, daß das Auge des griechischen Künstlers geübt war, „und sie sagt uns, daß er, der diese mannigfaltigen Schönhei„ten mit einander zu verbinden wußte, die Seele mit abstracten „Ideen von einer gewissen Schönheit angefüllt hatte, welche er „in den individuellen Gegenständen nie vereiniget sahe. Konn„te daher in das Antlitz einer sonst sehr schönen menschlichen „Figur noch der Abdruck einer edlen Seele gelegt, oder einigen „Körpertheilen in Hinsicht des Ganzen eine höhere Schönheit

„gege-

„gegeben werden, so half der griechische Artist durch seine Kunst „jenen Nachläßigkeiten der Natur ab. Und wenn er nun den „Abdruck der edelsten Seele in die schönste und wohlgestalteteste „Menschenfigur brachte, wenn er gewissen Theilen des Kör„pers in Rücksicht des Ganzen mehr Harmonie anschuf, so „näherte er sich jener Schönheit, deren Urbild nur allein seiner „Seele vorschwebte."

Die Natur ist also in Ansehung der Formen, der Proportionen und des Ausdrucks, die erste Gebieterin des Künstlers: aber er muß, wenn er als gelehriger Schüler ihren Unterricht erhalten hat, selbst den kühnen Entschluß fassen, sie zu übertreffen; er wird freilich keine neuen und in der Natur nicht aufzufindenden Schönheiten zu schaffen vermögen, aber er wird diejenigen Schönheiten einander nähern und mit einander verbinden können, die ihm die Natur nur zerstreut sehen, ihm nie in dem Individuellen vereint bemerken läßt.

Ist die Natur in Rücksicht der Formen, der Proportionen und des Ausdrucks, die erste und vorzüglichste Lehrerin des Künstlers, so ist sie es in Ansehung des Helldunkels und des Colorits nicht weniger; aber auch hier sind ihre Schönheiten zerstreut, und der Artist kann daher auch hier einander nähern und mit einander verbinden, was er in dem ihn umringenden Schauspiele des Wirklichen getrennt findet: er kann uns also auch hier Auswahl bemerken lassen, und auch hier Beispiele von Ideal, und, wir wollen selbst noch hinzufügen, Beispiele von einem gewissen Conventionellen geben.

Etwas Trauriges ist es aber für den Künstler, daß er in den meisten Fällen Richter hat, welche die Schönheiten nicht kennen, die er ihrem Blicke darbietet: betrachten sie sie ja mit Wohlgefallen, so geschiehet dieses nicht sowohl aus anerkannten Gründen, als vielmehr jenen Eindrücken zufolge, welche hier auf die Seele zu geschehen pflegen. Der gemeine Mensch sieht die Natur, und vermag dennoch nicht sie zu sehen; nur das geübte Künstlerauge bemerkt, was sie dem Blicke des Ungebildeten und Kenntnißlosen verhüllt. Welcher Ununterrichtete in Ansehung der Kunst kennt wohl das Reine in jenen Contours,

tours, die er die schönsten Formen umschließen sieht, kennt wohl das mannigfaltige Spiel des Lichtes, der Halbtinten, der Schatten und des Gegenscheins, kennt wohl jene mannigfaltigen Abstufungen, jene allmählichen und unmerkbaren Uebergänge des Lichtes in Schatten, jene gränzenlosen Verschiedenheiten der Farben, welche sehr oft da statt finden, wo dieser nichts als Einfärbigkeit zu entdecken glaubt? Man könnte sagen, daß der Maler aller dieser Kenntnisse wegen weit über den Bildner erhaben sei, der die Natur nur in Hinsicht der Formen betrachtet, wenn sie jener auch in Ansehung der Farben studiren muß: aber welch' eine Menge von Dingen beschäftiget nicht den Geist des Bildners in jenem einzigen Theile der Kunst! Dinge, die freilich denen ganz unbekannt sind, welche niemals neben ihren Beschäftigungen den schönen Künsten einige Aufmerksamkeit gewidmet haben.

Es ist, bevor sich die Kunst der Vollkommenheit nähern kann, nothwendig, daß mehrere Generationen von Artisten, um sich gegenseitig zu unterrichten und aufzuklären, auf einander folgen und daß die späteren Generationen von den früheren insbesondere die Manier, die Natur richtig zu sehen, lernen. Da die Kunst in ihrem ersten Entstehen war, da sahe der Künstler, wie wir bereits bemerkt haben, die Natur nur wie der gemeine und nichtunterrichtete Mensch, trocken, steif und einförmig fand sie der Artist während der Kindheit der Kunst, wie uns dieses die gothischen Maler bestätigen. Endlich lernten die Künstler ihr Schönes bemerken; aber noch sahe der Maler nur bloß diejenigen ihrer Schönheiten, welche der Bildner aufgefunden hatte, und sie erschien ihm hier, wie sie vielleicht den Griechen immer erschienen ist. Weniger aufmerksam waren ein Titian, ein Rubens und mehrere Andere auf die Schönheit der Formen und auf das, was große Bildner an ihnen bewundert hatten, aber sie entdeckten dagegen alle jene Schönheiten, die das Spiel der Lichter und der Schatten, die die Mannigfaltigkeit der Farben in der Natur verbreitet.

Uebrigens wird man immer, selbst bei der höchsten Vollkommenheit der Kunst, Artisten finden, welche in der Natur vor-

vorzugsweise bald nur die Schönheiten der Formen, bald nur die Wirkungen des Lichtes, bald wiederum nur die Mannigfaltigkeit der Farben bemerken werden. Endlich wird es auch immer in den glänzendesten Perioden der Kunst Künstler geben, die, indem ihnen die Natur nur ein gemeines Auge verliehen hat, vielleicht selbst dasjenige in dem Schauspiele des Sichtbaren unvollkommen sehen werden, was ihnen da die Stimme des Meisters als eine wundervolle Zauberei schildern möchte.

(Artikel von Levesque.)

Naturanlage.

Qualité.

Ob es gleich Naturanlagen zur Ausübung der schönen Künste giebt, so muß man doch das abgedroschene Vorurtheil, daß für jeden Kunstzweig auch eine verschiedene Naturanlage vorhanden sei, nicht aufnehmen. Man hört unterdessen nicht auf zu wiederholen daß man zum Dichter, daß man zum Maler gebohren seyn müsse. Diese in Versen so artig klingende Behauptung, ist in strengem Sinne eine sehr unhaltbare Idee. Die Natur hat uns alle zu Arbeitern gemacht. Sie hat Einigen, das ist wahr, Einbildungskraft und Erkenntniß gegeben wodurch sie geschickt wurden ihre Nebenmenschen zu leiten, zu unterrichten, und ihre Leidenschaften in Bewegung zu setzen. Von diesen, einigen Individuen geschenkten Gaben entspringen ›ie verschiedenen Talente, deren Arten sich nach den Verschie›enheiten der Zeitumstände, der Himmelsstriche und der Seelen ›ie sie in Ausübung bringen, so und anders modifiziren. Ein ›ensch also, der mit einer glänzenden Einbildungskraft gebohr›n ward, der eine empfindsame Seele, eine zarte und schnelle ›mpfänglichkeit besitzt, kann so gut Redner als Dichter seyn. ›d verknüpft er noch mit diesen Gaben Geschicklichkeit der ›nd, das was er auffaßte sinnlich fürs Auge darzustellen, so ›rd dieser Mensch, anstatt Redner oder Dichter zu seyn, Ma› oder Bildhauer werden.

Die

Die Vereinigung der Einsicht, der Intelligenz, mit der Geschicklichkeit der Hand also macht ihn zum Künstler; und eben diese charakterisirt ihn, und unterscheidet ihn vom Redner und vom Dichter. Diese Definition macht also auch ganz natürlich die Eintheilung dessen, was wir über die **Naturanlagen** die zur Ausübung der schönen Künste erfodert werden, zu sagen haben.

Bevor wir aber in den Detail dessen, was wir über diese interessante Materie denken, eingehen, wird es gut seyn in wenig Worten zu beweisen, daß die Redensart *), „**man muß zum Maler gebohren seyn**" durch den langsamen und beschwerlichen Gang der Kunst, und durch das Rohe und Wirkungslose ihrer ersten Versuche, unwahr gemacht wird.

Dieser gewagte Ausdruck würde sich mehr für die Dichtkunst und Beredsamkeit passen; denn ungeachtet der Unrichtigkeiten, die die Unwissenheit der ersten Zeiten in den Reden und den Gedichten der Menschen die sich zuerst damit beschäftigten, finden ließ, mußten sie doch einer ausgezeichneten Uebermacht geniessen, mußten sie siegvolle Eindrücke in den Herzen der ersten Gesellschaften hervorbringen.

Aber was die Kunst betrift, da ist es nicht möglich, die Thatsache, die Plato **) erzählt, für wahr gelten zu lassen. Er erzählt nemlich: **Er habe in Egypten Werke der Malerei und Skulptur getroffen, die vor zehntausend Jahren gemacht wurden, und die doch nicht mehr, nicht minder schön waren, als die aus den Zeiten, in denen er lebte.** Zu viele Wahrheiten strafen diese Behauptung der Unrichtigkeit, daß wir uns, ohne noch von den unwiderleglichen Beweisen der egyptischen Bronzen, die noch vorhanden sind, zu sprechen, gar nicht länger bei ihr aufhalten ***).

Das

*) Watelet's Gedicht über die Malerei.

**) In seinen Gesetzen im zweiten Buche.

***) Man sehe was im Artikel Malerei unter den Titel: **Malerei der Egypter**, und im ersten Artikel Bildnerei unter der Aufschrift: **Bildnerei bei den Egyptern**, über die Hindernisse die sich den Künsten

Das Wahre ist, daß sich die Kunst nicht mit Vortheil zeigen, daß sie nicht gefallen konnte, als nur nach vereinigten Bemühungen des menschlichen Kunstfleisses, durch Bemühungen, die durch eine Folge von Jahrhunderten gehoben werden mußten. Malerei und Skulptur in ihrer höchsten Veredlung sind viel weiter von der bloßen Geschicklichkeit, die den Menschen zur Nachahmung leiten konnte, entfernt, als es die Naturanlage des Sprechens von den vervollkommten Talenten des Dichters und Redners nur immer seyn können.

Die wildesten Nationen hatten ihre Sänger oder Barden, ihre Gesetzgeber, ihre Propheten; und hatten sie mehreremale, ohne daß sie Verkehr mit einander hätten. Aber die Kunst, die an einem Orte und oft durchs Ungefähr gebohren ward, konnte sich nicht ausbreiten, konnte nicht wachsen an Kraft und Schönheit, ohne durch viele folgende Generationen vervollkommt worden zu seyn.

Muß man sich darüber wundern? Um Gegenstände wahr und sprechend darzustellen, um sie mit Delikatesse, die sie fähig macht schön und reizend zu seyn, auszuwählen, müssen sehr viele Naturanlagen, viele Qualitäten vereinigt seyn! O ihr Menschen, o ihr Künstler, vergeßt nie, daß ihre vollkommene Verei-

---

sten bei den Egyptern entgegenstelleten, gesagt worden ist. Man muß aber unter den Bronzen und andern egyptischen Bildhauerwerken die uns noch übrig sind, diejenigen wohl absondern, die unter der Herrschaft der griechischen Könige, der Nachfolger Alexanders gefertigt wurden; diese können nichts wider die Behauptung Platos beweisen. Im Gegentheil kann diese Stelle des Weltweisen noch mehr veranlassen diese Absonderung zu machen. Das Gesetz Egyptens, das den Künstlern verbot sich in nichts von dem, was ihre Vorgänger verfertigten, zu entfernen, beweiset den fixirten Zustand, in dem sich die Künste in diesem Lande befanden. Endlich muß auch, nach den Regeln einer gesunden Kritik das Zeugniß eines Plato, der selbst in Egypten war, der daselbst mit Hülfe der Eingebornen diejenigen Werke, die man für sehr alt hielt, mit denjenigen, die unter seinen Augen verfertigt wurden, vergleichen konnte, dieses Zeugniß, sag' ich, muß mehr Gewicht haben, als die gegentheiligen Muthmaßungen, die sich Neuere erlauben können, muß hinreichend seyn, ihnen solche Muthmaßungen ganz zu untersagen. Nur allein die Zeitlänge von 10,000 Jahren die Plato den alten egyptischen Kunstwerken giebt, muß man nicht nach der Strenge nehmen, sondern sie vielmehr als eine Bezeichnung des entferntesten Alters betrachten.

(Note des Redaktors.)

Vereinigung sich in keiner Einzelnheit vorfinden kann. Tadelt daher auch nicht gleich so bitter die unzählbaren Mängel der besten Kunstprodukte; und verliert auch wieder den Muth nicht, wenn ihr die physische Unmöglichkeit Vollkommenheit zu erreichen einseht.

Eine feurige Einbildungskraft mit der ausgesuchtesten Beurtheilungsfähigkeit; ein sicheres und immer gegenwärtiges Gedächtniß mit der beständigen Furcht sich irgend nach dem partikulären Sentiment anderer Künstler zu bilden; eine große Geschicklichkeit der Hand, mit dem Mißtrauen mehr für sie, als für sein Auge und sein Gefühl zu arbeiten, dieses sind die ersten, man möchte sagen unverträglichen Naturanlagen, die der Künstler, um vollkommen zu seyn, in sich vereinigen muß.

Die glücklichste Leichtigkeit im Erfinden kann nichts Wahres, nichts Solides hervorbringen, wenn nicht der gesundeste Verstand ordnet, stellt und ausführet. Auf der andern Seite wird die schärfste Methode und Ordnung, die genaueste Nachahmung einzelner Gegenstände nichts als geschmacklose Werke darstellen wenn sie nicht das Genie empfangen hatte.

— — — — Erfind', und du wirst leben *).

Es giebt eine Naturanlage die von der Urtheilskraft und der Imagination verschieden ist, ich meine die Empfindsamkeit der Seele. Sie allein ertheilt den Gestalten Sprache, sie allein enthüllt die Leidenschaften, die der Künstler ausdrücken wollte, trägt die Wirkung derselben in die Seele des Beschauers. O Süeur, Raphael, Zampieri, Püget, ihr wurdet mit dieser kostbaren Empfindsamkeit gebohren; und hättet ihr auch nicht Beurtheilung, nicht Erfindungskraft besessen, doch glaub' ich, wenn ich eure Werke betrachte, daß ihr Meisterstücke hervorgebracht haben würdet, blos durch die anbetungswürdige Kunst eure Seele unwillkürlich auf die Leinwand, auf den Marmor übergehen zu lassen.

Wenn

*) Mierre Gedicht: die Malerei.

Wenn sich zu einer fruchtbaren Einbildungskraft ein kraftvoller, edler, hoher Karakter gesellt; wenn man neben einer lebhaften, eingreifenden Empfindsamkeit, die den Geist der höchsten Gegenstände und ihrer glänzendsten Ansichten durchdringt, noch eigenen immer ausdauernden Muth zur Arbeit besitzt, so ist das ein Adler, der alle Weiten durchschauet, alle durchfliegt, alle befaßt. Das waren die vereinigten Naturanlagen des göttlichen Angelo. Aber dieses verzehrende Feuer, das ihn begeisterte, das ihn sich entrückte, ward nur selten durch eine weise Ueberlegung gemäßigt, welche die Genauigkeit und Richtigkeit der Formen, der Karaktere, der Farben und ihrer Wirkungen berechnet, und mit welcher man die Gefühle, die auf den Formen aller athmenden Wesen zu lesen sind, in langen Zügen genießen kann.

Dieser Geist der Prüfung, gemacht die Kraft, die Schönheit, die Größe abzusondern, nachdem er vorher festgestellt hat, was zu einem gedachten Ganzen gehört, dieser Geist, sag' ich, ist vorzüglich das Grundwesen der Skulptur; denn diese Königin der schönen Künste muß alles sehen, alles berechnen, alles darstellen; und sie hat durchaus keine Täuschung hervorzubringen. Flora, Herkules und Antinous sind nicht Werke des Feuers und der Einbildungskraft; sie sind Meisterstücke des Verstandes, der Wissenschaft, des Geschmackes und der Empfindung. Der Fechter, Laokoon, Apollo sind Produkte des Genies, das heißt: der Verbindung, der Erfindungsfähigkeit und der Darstellungsgabe. Die Familie Darius von le Brün, die besten Produkte Poussins, und beinah' alle Werke Raphaels verkünden diese Vereinigung.

Wieweit auch die Kunst noch von ihrer Vollkommenheit entfernt ist, so hätte sie — haben wir gesagt — doch auch diesen Grad, auf den sie sich jetzt befindet, nicht erreichen können, hätte man nicht die Entdeckungen und Wahrnehmungen von Jahrhunderten aufgesammelt und vereinigt. Auch die großen Künstler, die zur Wiedergeburt der Kunst auftraten, würden gar nicht so schnell den hohen Grad der Kunstvollkommenheit, den sie nach zwei Generationen erstiegen, erreicht haben, hätten

ten ihnen die Statüen der Griechen und Römer nicht so schnelle Belehrungen gegeben.

Aber diese Künstler studirten diese Statüen so, daß sie, ohne knechtische Kopisten derselben zu seyn, die Prinzipen des Schönen durch sie aufschöpften, um sie hernach dem Karakter des Genies, und den verschiedenen Naturanlagen die sie empfingen, anzufügen. Und wir haben gesagt, daß der Künstler eben so sich seines Gedächtnisses, der Muster seiner Meister und seiner Vorgänger bedienen soll, indem er sie auf gewisse Art allemal vergißt, wenn er erfindet, oder die Natur kopirt. Wir dürfen in der That nichts Neues, nichts Auffallendes von dem erwarten, der nicht mit eigener Empfindsamkeit arbeitet, der sich immer nur, um Gangbarkeit in den schönen Künsten zu erwerben, auf den Fußstapfen eines Wegweisers fortschleppt.

Wenn man den Artisten empfiehlt, ihren eigenen Naturanlagen nicht entgegenzuarbeiten, so will man damit nicht sagen, daß sie sich immer vom Geschmack der Antiken zu entfernen suchen müßten, wie das die mehresten flammländischen, holländischen, französischen und venetianischen Künstler thaten. Wir sind im Gegentheil der Meinung, daß der Historienmaler und besonders der Bildner die Krone nicht verdienten, wenn sie sich nicht aufs Aeußerste bemüheten, nur solche Stücke zu liefern, die den Prinzipien dieser Meister im Mustergeben vollkommen gemäß waren; eine Belohnung, die sich der Jon des Plato in Beziehung auf das Studium des Homers so stolz zueignet. „Ich schmeichele mir“ — sagt er — „daß diejenigen, die den Homer gründlich studirten, mir eine Krone von „Gold nicht verweigern können.“

Was die Naturanlage, Alles auszuführen und darzustellen was man sah und dachte, betrift, so wird sie mehr schädlich, wenn sie allein und ausschließlich herrscht *). Die Geschicklichkeit der Hand soll freilich dienen, unsere Ideen darzustellen, sie dem Geschmack, der Wissenschaft und der Einsicht, vermöge

*) Man sehe die Artikel: Pinsel, Unterricht, Behandlung.

vermöge welcher wir die Feinheiten und die Resultate auffassen, anzuformen: aber diese Hand ist Sklavin; sie muß blos gehorchen. Sie ist ein Mühlstein, der das Getraide zerquetscht und herrliches Mehl daraus bereitet: wenn dieser Stein ohne Getraide, und ungleich rollt, was kann er dann anders machen als ungenießbaren Gries?

Glücklich ist die Malerschule zu preisen, wo man den Eleven von der gar zu gemeinen abgöttischen Verehrung dieser mechanischen Fertigkeit abgewöhnt, wo diese Handgeschicklichkeit weiter nichts nützt, zu nichts weiter dient, als Geistigkeit und Gedanken darzustellen. Glücklich sind auch die, die ohne zur Ausübung verbunden zu seyn, diese ihrem Geiste untergeordnet finden. Durch diese Naturanlage erwarben sich Correggio, Velasquez, Ribera, Schidone, Salvator Rosa, La Hyre, Von Boullongne, und Jouvenet eine dauernde Bewunderung.

Dieses war die erste Klasse der Naturanlagen, die zur darstellenden Kunst erfoderlich sind. Aber leider! sind diese Naturanlagen so gut als nicht vorhanden, wenn sie nicht durch eine vorzügliche Gesundheit unterstützt werden. Wir wissen, daß Stärke des Körpers zu Allem gut ist; der Dichter zwar und der Redner empfinden die Nothwendigkeit derselben weniger, aber dem Bildhauer und dem Maler ist sie unentbehrlich. „Nachdem ich blind geworden bin“ — sagte Lairesse — „schreib ich über die Malerei, weil ich mich nun dahin gebracht sehe, nach nützlicher Beschäftigung für meinen Geist suchen zu müssen *)“ Skarron und viele Andere konnten sich den Wissenschaften widmen trotz ihrer Schwäche, ungeachtet ihrer Verkrüppelungen. Homer und Milton waren blind, und doch besangen sie in ihren erhabenen Gedichten die Helden und Götter. Sie bedurften nicht der Vereinigung der mechanischen Fertigkeit, durch welche der Künstler zu dem Auge sprechen muß, mit den Gaben des Genies, deren Nützlichkeit allen

*) S. Lairesse's großes Malerbuch, übersetzt durch Jansen 1787.

allen denen, die sich beschäftigen unsere Gefühle zu erheben und unserer Phantasie zu schmeicheln, gemein ist.

Es giebt Geister, die aus eigner Naturkraft, und einzig durch die Liebe zur Kunst sich auf einen hohen Grad der Vortreflichkeit schwingen können. So glänzten Michel Angelo und Leonhard da Vinzi durch die Stärke ihres Genies, und durch ihre Leidenschaft für die Kunst. Es giebt wieder andere, die des Stachels der Nacheiferung bedürfen, um eine hervorragende Höhe zu erklimmen. Auch das ist eine schöne Naturanlage, wohl dem der des Nacheiferungstriebes empfänglich ist. Raphael würde vielleicht nie dem mächtigen Reize der ihn zur Wollust hinzog widerstanden haben, würde vielleicht nie von der magern Manier die er bei Peter Perouse angenommen hatte, zurückgekommen seyn, wenn ihn nicht der Ehrgeiz, dem Michel Angelo zu gleichen, befeuert hätte, über sich selbst hinauszugehen.

Nacheiferungstrieb unterstützt den Muth in vorkommenden Schwürigkeiten, um sich das nützliche Wißthum (savoir) in der Ausübung der schönen Künste zu erwerben. Unter der Menge dieser Schwierigkeiten würde selbst die Liebe zum Studium erliegen, käme nicht ein edler Ehrgeiz dazu, der allein vermögend ist, sich dem Ekel und Verdruß, den der zu langsame und peinliche Gang für die Ungeduld der Jugend nothwendig verursacht, zu widersetzen.

In der Aufzählung der Naturanlagen des Künstlers, folgt nun die Geduld. Ein Gemälde hat so viele Gegenstände, eine Statüe bietet so viele Seiten dar, daß es sehr schwer ist sie alle zu studiren, sie alle durchzumustern, ohne daß der nöthige Enthusiasm für Theil und Ganzes nicht zuweilen erkaltete.

Schwächliche unleidliche Menschen also, die von der Lust zum Vergnügen beherrscht, die von einer unmäßigen und unablässigen Hitzigkeit getrieben werden, die eine dürre Urtheilskraft haben, ungeschicklich und gedächtnißlos sind, daß solche Menschen es nur nicht unternehmen, auf die Laufbahn der schönen Künste einzutreten.

Unterdessen ist es Gang der Natur daß Vortheile selbst aus dem Schoose der Unvollkommenheiten hervorgehen, wenn sie nur nicht alle in einem Subjekt vereinigt sind. Wenn diese Nichtvereinigung aller Naturanlagen dem eminenten Vortreflichwerden in der Kunst entgegen steht, so haben doch auch einzelne isolirte stark wirkende Naturanlagen in der Seele der Artisten, verschiedene Talente erzeugt, haben Kunstprodukte hervorgebracht die Originale waren, und zu sehr brauchbaren Beispielen in jeder Art dienen konnten. Das hervorspringende Verdienst findet sich oft in Uebertreibungen; große Naturanlagen die einander einschränken und mäßigen, schließen das oft aus. Uebertreibungen haben auch ihre Reize. Um diese Behauptung bestätigt zu finden dürfen wir nur unsern Blick auf die verschiedenen Produkte dieser Art werfen.

Die Galerie zu Düsseldorf *) stellt in dreißig Gemälden des Ritters van der Werft den höchsten Zauber dar, den die ruhigste Seelenstimmung, die kälteste Vernunft, das feinste Auge, die fleißigste Kunstfertigkeit nur hervorbringen konnten. Die Werke des Seestückmalers van den Velden, die artigen Familienstücke des Mieris, des Gerard Douw's, Netschers 2c. und zuletzt die Blumenstücke van Huysum's zeigen die Talente getreuer Nachahmer der Natur, und einer Geduld, deren nur die holländischen Maler vielleicht allein fähig waren.

Das brennende Kolorit und die pikanten Effekte des Bassano, des Tintoret, des Jordaens, des Josef Parrocel; die lebhafte und entschlossene Ueberarbeitung des Caravage, des Salvator Rosa, sind wie die geistvollen Kompositionen des Rubens, des Paul von Verona, des Julius Romanus die Wirkung einer so entflammten Einbildungskraft daß weder das Detail der Formen, noch die Ernsthaftigkeit der Charakter, noch die Genauigkeit im eigenen Ausdrucke jedes Subjekts sie auch nur auf einen Augenblick zurückhalten konnten.

*) Man sehe: la galérie electorale, Bruxelles, 1781. par Mr. de Pigage.

Auf der andern Seite drückte die sorgsame Aufsuchung geistvoller Züge die überaus kritische Bedachtsamkeit des Le Süeur, des Poussin, und besonders des Dominiquin ihren Werken eine Weisheit, ein Intresse, eine Wahrheit auf, die sich nicht beschreiben lassen, und die uns wenig zu bedauern erlauben, daß diese Männer nicht durch kühnere Gefühle, durch malerischere Wirksamkeiten begeistert wurden.

Indem also verschiedene Naturanlagen verschiedene Talente erzeugen, gewähren sie auch den verschiedenen Arten des Geschmacks Genugthuung; und es giebt daher kein ausschließliches Verdienst. Lebhaften Gemüthern, z. B. und einer leicht beweglichen Sinnlichkeit werden die schimmernden Gedanken, die wechselnden Bewegungen, die reizenden Farben die die Gemälde Watteau's und Lafosse beleben, vorzüglicher scheinen als die sanften Wahrheiten, die kostbaren Vollendungen der Holländer und Deutschen. Diese Talente hingegen suchen ruhige Seelen und prüfende Augen auf. Die Fantasien, die beinahe bizarren Ideen des Tintoret und Tiepolo haben ein sehr wirksames Verdienst, einen sehr eigenen sonderlichen Geschmack, welche der raisonnirende Maler, oft, oft mit Unrecht, tadelt, die er aber doch nicht hervorzubringen vermag.

Die Fortschritte der Neuern in dem Theile der Kunst, den man das Malerische, (pittoresque) nennt, die glückliche Freiheit mit der sie den Wirkungskreis der Talente erweitert haben, erweitern auch die Gränzen und Genüsse der Kunst. Und wir können glauben, daß, ungeachtet des verschiedenen Malergeschmacks von dem Plinius spricht, die Artisten der Vorzeit der Meinung waren, daß es außer Schönheit in genauer Darstellung der Formen und im Ausdruck des Charakters, Nichts Weiteres mehr in der Kunst gebe. Nach ihnen waren die Naturanlagen des Michel Angelo, der sich Kraft in der Bewegung, außerordentliche Stärke und Macht in den Formen darzustellen bestimmt fühlte, des Püget, der für Gefühl und Vergnügen mit allen ihren Mischungen arbeitete, und des Bernini der

nur

nur gewagte und pikante Ideen vortrug, diese Naturanlagen sage ich, waren unnütz, waren verloren, und mit ihr die ganze Reihe von Genüssen, die ihre Kunst zu geben vermochte.

In der Malerei und Skulptur der Alten kennen wir nicht mehr als nur eine Art der Schönheit: dies ist die wirklich erhabne Art. Da waren aber auch alle Artisten, die mit der Naturanlage, Genauigkeit, Größe und Empfindung aufzufassen, welche sie allein zur Schönheit des Erhabenen leiten konnte, nicht begabt waren, diese Artisten, sag' ich, waren Nullen in der damaligen Kunst. Daher müssen auch die Werke der untergeordneten Künstler des Alterthums neben den Werken der Neuern, die sich nicht blos mit dem Verdienst der Richtigkeit begnügten, weil ihre ganze Disposition sie nicht dahin leitete, die sich eine neue Bahn zu brechen, die durch eine eigene Art Talents, durch das sie um so glücklicher waren weil es Naturanlage war, zu intereßiren wußten, zurück, weit zurückstehen.

Troz aller der Vortheile und Vorzüge der Genauigkeit und Reinigkeit im Style der Antiken giebt es doch noch Schönheiten der Kunst die von ihnen verschieden, giebt es Schönheiten, die sogar unverträglich mit ihnen sind. Dergleichen waren z. B. die eigenen Schönheiten, die Rembrand, Ribera Cano und Velasques darzustellen wußten. Dergleichen sind das Biegsame, das Weiche und die glückliche Nachläßigkeit des L'Algardi und des Püget. Dergleichen sind endlich die Anmuthigkeiten (graces) des Murillo, des Parmesan und des Correggio. Wer wollte also wohl zum Widerstreben gegen die Naturanlagen rathen, die zu dieser Kunstallmacht, zu dieser Anmuthigkeit hinführen? Wer wäre frostig genung, nicht ihren ganzen Werth zu empfinden, nicht alle ihre Reize zu schmecken?

Noch mehr: die Kunst ist ohne Belebung, wenn man diese eingehauchte Naturgaben von ihr ganz ausschließt. Horaz sagt: „Es ist nicht genug, daß der Styl rein sey, „man muß ihn auch liebenswürdig zu machen „wissen."

Non satis est pulchra esse poëmata, dulcia sunto.
Art. poët.

Ohne Zweifel stellte ein alter Bildner die drei Grazien an der Hand des Apollo vor, um uns diesen wichtigen Unterricht zu ertheilen *).

Unterdessen müssen wir auch einräumen, daß die Vorschritte der Neuern, von denen wir jezt sprachen, oft auch ihrem Zeitalter fatal waren. Das kam daher, weil viele Kunstergebene ihr Beispiel befolgen wollten, ohne mit den dazu nöthigen Naturgaben ausgerüstet zu seyn. Daher das Gefährliche der systematischen Schulen, und der ausschließlichen Aufnahmen, die den Geschmack der Kunst verschlimmerten. In der Folge kam noch die Errichtung akademischer Gesellschaften hinzu, die die Vermeidung der Kunstwege, zu denen ein jedes Individuum durch seine eigenen Naturanlagen bestimmt wurde, vollends vollendeten. Akademien sind gemeiniglich von einer Obermacht beherrscht, die dem Geschmacke Gewalt anthut, der Neigung entgegen arbeitet, und die Hervorbringung von Produkten, die das Ansehen der Originalität haben, verhindert. Einige kraftvolle Genies unter uns **) sind muthig genug den Versuch zu machen, sich von dieser Knechtschaft zu befreien; aber ihre Bemühungen sind fruchtlos, wenn die Akademien nicht auf eine solche Art reformirt werden, daß gar keine konzentrirte und permanente Obergewalt mehr bei ihnen statt findet; und wenn nicht alle Köpfe, die nach ihrem eigenen Wohlgefallen, geleitet durch die verschiedenen Anlagen der Natur in ihnen, arbeiten, auch die Hofnung haben dürfen, Ehrenstellen und Belohnungen von der Regierung zu erlangen, ohne Furcht vor Kabalen, die sich immer wider Originalproduktionen und wider geistvolle Köpfe, die der Unabhängigkeit von Natur gewohnt sind, zu erheben pflegen.

Die Geduld in der Ausführung, von der wir lang und viel gesprochen haben, ist noch von dem ausdauernden Muthe verschie-

*) Man sehe Disc. sur les antiques étrusques, par Mr. d'Harcanville.
**) Dieser Artikel ward im April 1790 geschrieben.

verschieden, der uns stark macht, die angefangene Bahn des Studiums auszulaufen. Wir wollen alle die Kenntnisse, die der Kunst zu Statten kommen, aufführen, und man wird gestehen müssen, daß die Beständigkeit, die ihre Erlernung und Aufsuchung erfordert, unverträglich mit dem Feuer der Einbildungskraft, ohne welches es keine große Menschen geben kann, zu seyn scheinen würde, wenn nicht die Virgile, die Bossuete, die Raphaele und große Bildner alter und neuer Zeit, die wunderbare und doch mögliche Vereinigung derselben bewiesen hätten.

„Es ist nicht genug" — sagt Plato — „nur die Kunst „zu wissen die man ausübt, man muß auch Alles kennen, was „darauf Bezug hat." Einige Schriftsteller haben die Kenntnisse die mit der Malerei und Skulptur in Verbindung stehen abgehandelt; aber man würde uns hier sicher weitschweifig und überladen finden, wenn wir ihre Gedankenreihen und Urtheile ausführlich mittheilen wollten. Der Ritter Marino, z. B. will daß die Artisten die Astronomie, die Kosmographie, die Theologie, u. s. f. kennen sollen.

Es ist in der That gut in diesen Wissenschaften und in vielen andern noch, nicht unerfahren zu seyn; aber wir beschränken uns nur von denen zu sprechen, deren Kenntniß der Kunst unumgänglich nöthig ist.

Die Perspektive, die man nicht ohne einigen vorläufigen Unterricht in der Geometrie und Optik erlernen kann, muß als ein unnachlaßliches Studium angesehen werden. Der Maler und der Bildner können weder Basreliefs, noch Gemälde machen ohne über die perspektivische Verkleinerung und über die Verkürzung der Gegenstände, Betrachtungen anstellen zu müssen. Und eben diese Verkleinerung, die beständig gegen alle Theile des Körpers verhältnißmäßig ist, muß mit der größten Genauigkeit dargestellt werden. Vergeblich würde man auf die Fertigkeit die Natur zu kopiren, auf die Schärfe und Richtigkeit des Auges rechnen: man muß schlechterdings die Wissenschaft der Perspektive genau und vollkommen innen haben,

um den Hervorsprung und das Zurückweichen alles dessen, was auf einer ebenen Fläche dargestellt wird, richtig bemerken zu können.

Man weiß, daß die Anatomie in dem Theile, der von den Beinen und Muskeln handelt, der Gegenstand eines tiefen Studiums für den Künstler werden muß, der sich beschäftigt die verschiedenen Biegungen und Bewegungen des menschlichen Körpers darzustellen. Wie könnte man ohne diese Kenntniß das lesen, was die Haut verbirgt? wie ausdrücken die Abänderungen die verschiedene Handlungen in allen Theilen des Körpers hervorbringen? Es würde nicht hinlänglich seyn, sich mit der Beinlehre und der Muskellehre zu begnügen; auch die Stellen der Aufhäufungen und Verbindungen der äußern Drüsen, der stärksten Aeste, der Puls- und Blutadern muß man wissen, auch die Gegenden muß man kennen, wo Fettmassen liegen; damit man nicht zweckwidrig und unrichtig die Verschiebung der Muskeln und Beine merken lasse. Dieß wäre Widersinn, der die Kunst selbst lächerlich machte. Man muß also sehr viel lernen um nur das zu zeigen was nothwendig ist.

Ohne Anatomie kennt man die wahresten und sichersten Mittel nicht, nach seinem Gefallen die Geschlechter, die Alter, die verschiedenen Charakter der Menschen, die arbeiten, und derer, die eine zärtliche Erziehung erhielten, zu motiviren und abzuändern. Nur durch leichte oder starke Eindrückungen der Knochen, durch Festigkeit oder Weichheit, durch Trockenheit und Aermlichkeit der Muskeln, die mit verhältnißmäßiger Richtigkeit bezeichnet sind, kann die Kunst diese Unterschiede ausdrücken.

Es ist noch nicht genug für den Künstler, wenn er die Architektur der Etrusker, der Griechen, der Römer in den verschiednen Zeitaltern ihres Reichs, und die, welche die Gothen und die neuern Zeiten hernach einführten, kennt: er muß auch Untersuchungen über die Wohnungen der Menschen in allen Zeitaltern, und unter allen Himmelsstrichen anstellen, er muß die Beschaffenheit ihrer Tempel, ihrer Gräber, ihrer Schiffe und ihrer militairischen Gebäude kennen.

Um sich das Vermögen zu erwerben, Sujete zu Werken auszusuchen, und die von Andern gewählten erklären und deuten zu können, müssen die Künstler die heilige und die Profangeschichte durchwandern, müssen sie sie studiren, müssen sie Auszüge daraus machen, um daraus die Kenntniß der Sitten, der Körpergestalten, der Kleidungen, der Waffen, der Altargeräthe, der Instrumente zum Bauen, zur Schiffahrt, der Kriegskunst und des Ackerbaues aller alten und neuern Völker, zu schöpfen. Könnten sie wohl ohne dieses Studium unterrichteten Personen die Gestalt der Länder von denen wir Beschreibungen haben, und die Abbildungen der Gebräuche der Völker, die diese Länder bewohnten, darstellen?

Aber nicht in Büchern allein muß der Maler die Geschichte studieren: auch auf den Monumenten des Alterthums muß er das thun. Basreliefs, Möbeln, Vasen, Medaillen, endlich Alles was man nur entdeckt hat muß dem Künstler nicht allein zur Erlangung der Kenntnisse, der Details, die Schriftsteller oft vorbeigingen, dienen, sondern auch noch zur Berichtigung und Kritik dessen, was die Alterthumsforscher und die Geschichtsschreiber gesagt haben, nachdem er die Ueberbleibsel der Vorzeit selbst betrachtet hat. Denn wer könnte besser, als ein aufgeklärter Künstler, ohne Aufschrift über den Stil der Künstler des Alterthums, und folglich auch über das Land und die Zeit, wo sie blüheten, urtheilen?

Kupferstichsammlungen werden ebenfalls ein Gegenstand der Untersuchungen der Maler und Bildner seyn. Hier können sie die Wahl zwischen gestochenen Wahrheiten und Unwahrheiten anstellen.

In diesen verschiedenen alten und neuen Quellen also werden sie Aufklärung und Belehrung finden über die Hieroglyphen, über die Ikonologie, und folglich auch über die Mittel die Embleme, und die Allegorie zu behandeln.

Sie können nicht die Bäume, Pflanzen, Blumen, Früchte, Mineralien und Thiere aller Art und jedes Erdstriches darstel-

len, wenn sie nicht eine tiefe Kenntniß der Verhältnisse, der Lagen, der Gestalten, der Farben, der Substanzen aller dieser unzählbaren Naturprodukte haben.

Die Lenkung der Schiffe muß ein eigenes Studium für diejenigen seyn, die Seetreffen, oder auch nur simple Seestückemalen wollen; so wie die Kenntniß der Taktik für Schlachtenmaler unentbehrlich ist.

Der Maler muß auch die chemischen Bücher, die von der Bereitung und Versetzung der Farben handeln wenigstens durchlesen, sonst würde er unüberdachte Anwendungen derselben machen, durch die sie sich wechselseitig zerstörten. Ich glaube hier ein neues Buch, wo diese Materie abgehandelt ist, anzeigen zu müssen. Es führt den Titel: Traité de la peinture au pastél, etc. etc, par M. P. R. de C. C. à P. de L. Paris chez Deser de Maisonneuve, 1788 *).

Der Maler muß ferner auch die Zweige der Naturlehre kennen, welche vom Lichte und seinen Wirkungen handeln; und eben so die Art und Beschaffenheit der natürlichen Farben, die ihm zu Modellen dienen.

Derjenige Theil der Philosophie, der uns über die Gaben und Kräfte der Menschen, und über den Mißbrauch, den sie davon machen, belehrt, muß die Fundgrube jedes Künstlers seyn, der Leidenschaften malen und darstellen will. Dann wird er unablässig die Theorie, die er sich in dieser wichtigen Materie erwarb, auf die Schauspiele dee Natur beziehen; er wird alle Gelegenheiten ausspähen, die Mittel zu entdecken, wie sich die Bewegungen der Seele in den Zügen des Gesichts und in den Bewegungen des Köpers lesen lassen.

Glücklich ist der Künstler, der, fest in einer Wissenschaft die von der, die ihn zum Maler oder Bildner macht, unabhängig ist, sie auf alle Theile seiner Kunst anzuwenden weiß, und der, genährt durch alle Manieren seiner Vorgänger diejenige auswählt, die dem Sujet, das er behandeln will, am besten entspricht.

*) Abhandlung über die Malerei in Pastel, und in andern Farben rc.

entspricht. Diese Methode seinem eigenen natürlichen Sentiment auch die Kenntnisse Anderer anzupassen und anzueignen, kann nur von Menschen von großer Geistesbiegsamkeit, und nach hinlänglicher Abwägung aller bekanuten Verdienste angenommen werden. Aber indem sie ihr Talent für verschiedene Arten entfalten, müssen sie sich sehr hüten sklavisch nachzuahmen. Es wird ihnen hinreichend seyn sich zu erinnern, mit welcher Wärme, mit welchem Reichthum, mit welcher Einsicht Lebrün, Rubens und Paul Veronese die Sujets von Zurüstung und Pracht behandelt haben. Ihre Genies waren ganz für Bankete, Triumphe, Schlachten, und sie besaßen die Kunst, eine Seltenheit des Effekts in ihre Werke einzuführen, der sie die Menge der Gegenstände und ihre klügliche Anordnung unterordneten. Das, was wir nun hier von einer einzigen Art der Komposition sagen, ist auf alle große Theile der Malerei und Bildnerei anwendbar, worüber Statüen und andere berühmte Kunstprodukte um Berathung gefragt werden können.

Aber es ist das Eindringen in die Prinzipien, die Gelehrigkeit im Aufassen und Aneignen derselben, wodurch der Maler Nutzen zieht, und nicht durch die bloße Aneignung ihrer Gedanken. Kopist und knechtischer Nachahmer zu seyn, ist ein großer Fehler in den Künsten, die sich durch Schöpfungen des Genies auszeichnen sollen. Aber die Klugheit Beispiele des Vortreflichen zu benutzen, und die Fügsamkeit guten Rath anzunehmen, das sind gar sonderliche Naturgaben.

Haben die Künstler eine gründliche Theorie, und eine große Uebung, Früchte einer beständigen Arbeit, dann mögen sie mit weiser Mäßigung des Geistes, die eine gesunde Beurtheilung immer begleitet, Gebrauch davon machen. Durch die Naturgabe der Mäßigung selbst im Stolze des glücklichen Fortgangs, erhalten die Werke des klugen Mannes noch mehr Vollkommenheit. Die erste Nützlichkeit dieser Naturgabe ist, sich in der Zeit schonen zu wissen. Das Verdienst, dessen sich

Apelles rühmte *) war, daß er sich nicht in der Arbeit erschöpfte und durch zu lange Anstrengung ermüdete, ein Verdienst, das man am Protegenes, den Apelles im Uebrigen sich gleich schäzte, vermißte.

Wo aber die Mäßigung am wichtigsten ist, das ist in der klüglichen Anwendung alles dessen, was man weiß. Vom zu großen Ueberfluß der Figuren, entstehen nur unfruchtbare Gemälde, und übelangebrachter Reichthum zeugt von einer grossen Armuth der Beurtheilungskraft. Wir sind unwillig, daß man dem Gerhard Lairesse die Hinstellung eines stolzen Silberschrankes, der mit goldenen und silbernen Gefäßen besezt ist, in das Zimmer, worin die heilige Familie wohnt, vorwerfen kann.

Denselben Fehler begehen auch viele Porträtmaler, die in der eben nicht schweren Kunst, die Stoffe bis zur Täuschung nachzuahmen, stark sind, daß sie die Mittelmäßigkeit der Köpfe, die doch die Hauptsache ihrer Gemälde sind, noch auffallender machen. Diesen Gegenstand behandeln sie gewöhnlich als eine Nebensache. Vergeblich rühmt man die Wahrheit des Sammts und des Atlasses, wenn das Subjekt, das er bekleidet weiter Nichts als einen illuminirten Karton darstellt. Ueberdieß muß ja die Bewunderung der Unwissenden, dem Künstler, der nur ein wenig über den Zweck der Kunst im Porträtiren nachgedacht hat, bitter und peinlich seyn. In den Werken Lefeuvres, Rembrands, Vandyks und Titians kann man große Lektionen der Sparsamkeit, die diese Art Malerei erfodert, finden. Diese Männer von Geschmack sahen ein, daß wenn sie nicht dahin kommen konnten, die Augen durch eine vollkommen täuschende Nachahmung eines lebenden Kopfes zu betrügen, sie ihn noch weniger mit Stoffen bekleiden müßten, die fähig wären, die Täuschung der Natur selbst hervorzubringen, so leicht es ihnen auch gewesen wäre, das leztere

*) Plin. B. 35. K. 10. Man sehe auch die Werke Falkonets ersten Theil, Ausgabe von 1787.

tere zu thun. Ihre Köpfe würden dadurch nur geschienen haben weit hinter den Originalen zurück zu seyn; was sie aber in der That nicht waren.

In der Unendlichkeit der Punkte der Kunst, die wir jezt durchwandert sind, erkennt man fast allenthalben die Nothwendigkeit einer großen Logik, und wir lernen dieß Prinzip aus dem oft gebrauchten Ausdruck eines Mannes von unserer lezten Schule dem er zuweilen recht passend entwischte. Dieß war Dumont der Römer. Er sagte; „Die Malerei ist „ein beständiges Raisonnement."

Es ist dem Künstler nicht weniger wichtig als jedem Andern, der seinen ausgesonderten Rang in der menschlichen Gesellschaft behauptet, in der Sittenlehre unterrichtet zu seyn. Diese Wissenschaft ist vorzüglich denen nöthig, die die Studien der Jünglinge, die ihnen einst nachfolgen sollen, leiten. Um andern den Geschmack an guten Eigenschaften beizubringen, muß man selbst welche besitzen. Welches Verdienst hätte ein Meister wenn er nicht gleich erhabene Ideen von seiner Kunst zu geben wüßte, dadurch daß er seinen Zöglingen einen edlen Stolz einflößt? Er muß sie gegen die Wirkungen einer niedrigen Eifersucht und des Vortheilgeistes bewahren, und muß sie dann großer Talente fähig machen. Wer auf die Erfolge andrer Künstler eifersüchtig ist, verdient selbst keine. Wer um Geldes willen sich mit der Kunst abgiebt, arbeitet ohne Sorgsamkeit, ohne den für einen glücklichen Fortgang unnachlaßlichen Aufwand zu machen, arbeitet mit einer Eilfertigkeit, die selten glücklich ist. Mit niedrigen Leidenschaften lassen sich nur gemeine Produkte empfangen und gebären.

Durch diese Vervollkommnung der Naturanlagen des Geistes, durch diese edle distinguirte Behandlung der Kunst gelang es den Griechen ihr einen so großen Glanz, einen so großen Ruhm, auf dem kleinen Platze des Erdbodens, den sie bewohnten, zu verschaffen.

Die Vorschriften und Gebote der Reinigkeit und des Adels der Gesinnung, die den Werkthätigkeiten des Genies

so

so zuträglich sind, müssen schon in dem zartesten Alter eingeprägt werden. Wir hüten uns also den Unterricht unserer Kinder geizigen Künstlern, Söldnern, stolzen Narren und Windbeuteln, die in eben dem Maaße arm an wahren Kenntnissen sind, als sie Nichts zu bemerken fähig sind, was jenseits der mechanischen Geschicklichkeit auf die sich ihr ganzes Wissen einschränkt, liegt, und die immer um so eitler, aufgeblasener und prahlsüchtiger werden, als sich ein Haufe unwissender Bewunderer um sie her versammelt, zu übergeben und anzuvertrauen. Apelles betrachtete die Theorie ohne Praxis als ein unnützes Wissen für einen Künstler; Pietro Testa stellte die Theorie als eine himmlische Schönheit vor, deren Arme gebunden sind. Aber eben so hat auch dieser gedankenvolle Künstler die Ausübung ohne Theorie als eine alte blinde Frau gemalt, die nur auf gutes Glück zuläuft. Man muß sich also in Acht nehmen, die Erziehung der Zöglinge, Menschen ohne Aufklärung in der Moral und in der Wissenschaft, die uns allein leiten können, die Pfade der Kunst mit Gewißheit und Sicherheit zu wandeln, anzuvertrauen.

Nachdem wir von den Eigenschaften die die Künstler überhaupt besitzen müssen, gesprochen haben, wollen wir auch ein Wort von denen sagen, die dem Gravör besonders nützlich sind. Wenn wir den Zusammenhang dieses Artikels unterbrachen, so geschah es, weil es uns bequem schien einige Züge über den Unterricht mit einzuschießen. Man wird doch zugestehen müssen daß es bei dem schnellen Verflusse des menschlichen Lebens eine große Mangelhaftigkeit in unsern Bemühungen wäre sich nicht in den Stand gesetzt zu haben, schöne Eigenschaften denen mittheilen zu können, die sie einst wieder aufstellen sollen.

Die Eigenschaft, die Naturanlage, die uns fähig macht mit Genauigkeit aufzufassen, und Produkte die wir doch nicht selbst erfanden, uns zu eigen zu machen, diese müssen die Apanage des Gravörs eben so wie des Uebersetzers seyn. Doch, indem wir hier den Künstler der die Werke der Maler auf die Kupferplatte überträgt, mit dem Schriftsteller, der die Alterthümer fremder Nationen in seine Sprache übersezt, verglei-

chen, betrachten wir sie nicht als gleich in allen Naturanlagen, sondern blos in der, sich das Genie eines Andern anzueignen. Der Gravör ist unendlich mehr Original als der Uebersetzer, indem dieser in einer andern Sprache sich eben der Kunst des Wortgebrauchs, durch die sich sein Original verständlich machte, bedient. Sprachlehre also, Eloquenz und Dialektik, deren sie sich beide bedienen, sind ihnen gemeinsame Mittel; dahingegen der Kupferstecher die Kunst eines Andern durch eine ihm ganz eigene Kunst darstellen und ausdrücken muß. Seine Mittel sind den Autoren die er kopirt ganz und gar unbekannt. Die Kunst des Gravörs hat, um die Natur darzustellen Mittel die eben so von den Mitteln des Malers unterschieden sind als die Mittel des Bildhauers für eben den Zweck. So wie die Farbe und die Führung des Pinsels und des Bleistiftes ganz eigene Beschäftigungen des Malers und Zeichners sind; eben so ist die Kunst in Kupfer mit der Nadel zu radiren, oder mit dem Grabstichel zu stechen ein Mechanismus der dem Gravör allein eigen und jedem andern Künstler ganz und gar fremd ist. So kann man in der Definition die man von der Kunst im Allgemeinen macht, worin man sie als das Resultat der Wirksamkeiten des Geistes in Vereinigung mit den Wirksamkeiten der Hand betrachtet, den Unterschied der Gravur, der Skulptur und der Malerei finden, wenn man diese Verschiedenheit nicht weiter, als in dem Theile des Mechanismus als reell betrachtet, der in der That auch bei diesen Künsten Nichts Gemeinsames hat.

In der Gravur wird die Schwäche und Stärke der Tinten, wodurch Lichter und Schatten ausgedrückt werden, blos durch die Feinheit und Fettigkeit der Taillen, durch ihre Länge und Kürze, und endlich durch ihre Flachheit und Tiefe hervorgebracht. Die alleinige Anwendung des Hellen und Braunen, erfüllt diesen Zweck in Zeichnungen und Gemälden; der Maler findet die Natur der Lokalfarben unter den Farben, womit seine Palette beladen ist; der Gravör aber kann sie nicht auf eine besondere Art bemerklich machen; doch er kann dahin kommen, eine Idee von dem Unterschiede der Töne der Farben durch eine wohl-

überdachte Kombination der verschiedenen Naturen seiner Arbeit, zu geben. Dieß geschieht durch eine Folge von Taillen die in krummen oder geraden Linien geordnet sind, oder durch die Manier Rauten oder Vierecke von mehrerer oder minderen Vollkommenheit, durch sie zu bilden, daß er den Charakter der Substanzen in den Platten die seine Kunst hervorbringt, abändert und bezeichnet. Das Talent die Natur der verschiedenen Körper mit dem Pinsel oder dem Crayon auszudrücken, ist das Resultat eines sehr einfachen und sehr leichten Mechanismus, der Gravör hingegen erreicht die Charakterisirung der Oberflächen der Körper, sie seien nun locker oder dicht, nicht anders als nur durch sehr langsame und sehr gemischte Mittel. Dergleichen sind die Punkte von verschiedener Form und Anordnung; die verschiedene Lage und Richtung der Züge seines Stichels; die Breite, Feinheit und Festigkeit eben dieser Züge; die wohlüberlegte Mischung aller dieser Arbeiten, und zuweilen auch die Verbindung der verschiedenen Manieren zu graviren, es sey nun mit dem Stichel, mit dem Aezwasser, oder mit der trokkenen Nadel rc.

Der Gravör muß alle die Naturgaben durch die man sich die Kunst gut zu zeichnen erwirbt, besitzen, nämlich Richtigkeit und Schärfe des Organs, Richtigkeit des Verstandes, und das lebhafteste Sentiment, um das Resultat derselben in seine Werke überzutragen, und sie den Beschauern interessant zu machen. Die Zeichnung des Kupferstechers aber muß auf den Punkt der Genauigkeit gebracht werden, daß sich auch nicht der geringste adoptirte Geschmack dabei einschleicht, damit er fähig sey, sich dem Geschmacke der verschiedenen Künstler deren Produkte er vervielfältigen will, zu unterwerfen. So muß auch der Gravör in Ueberlegung, in Richtigkeit und Ausdaurung alles das zeigen was man von dem Maler in der Wärme und in der Fruchtbarkeit mit Recht fodern kann.

In dem was wir hier über die Naturgaben die dem Gravör zuträglich sind gesagt haben, haben wir aber nicht von den Künstlern mit Einbildungskraft gesprochen die durch eine rasche, inkorrekte und geistige Nadel die Blätterschalen der

Liebhaber ihrer fruchtbaren Kompositionen zu bereichern wußten. Dergleichen sind Tempesta, Callot, Labelle, Rembrant, Silvester, Leklerk ꝛc. Die Platten dieser berühmten Meister haben mehr von der Kunst des Malers oder des bloßen Zeichners als von der des Gravörs. Wir sprachen von der Kunst, die wesentlich die schöne Gravur enthält, von der Kunst, die die vorzüglichsten Produkte der Malerei und Bildnerei vervielfältigt und den entferntesten Zeiten und Ländern überliefert. Das ist das Talent, welches die Golze, die Bolswert, die Pontius, die Vorstermann, die Maçon, die Gerhard Audran, die Edelink und die Drevet so nutzbar, so kostbar für alle Wissenschaften, für die Künste im Allgemeinen, und für alle die, welche sie kennen, sie lieben, und sie kultiviren, angewandt haben.

(Artikel von Robin.)

Wenn ich noch Etwas zu dem hier Gesagten hinzuzufügen für dienlich erachte so ist es die Bemerkung, daß es den meisten großen Malern an vollkommen geläutertem Geschmacke, an richtiger philosophischer Beurtheilungskraft zu fehlen schien und oft auch wirklich fehlte. Diese Eigenschaften setzen freilich eine Naturanlage, die eben so sicher zum scharfen Denken als zum feinen Empfinden hinleitet, voraus; ein kostbares Geschenk, das aber vielleicht nur Wenigen zu Theil ward, eben weil es kostbar ist. Doch wär' auch ein Individuum so glücklich diese erhabenen und seltenen Vorzüge in sich zu vereinigen, so erfoderte sie erst eine sorgfältige immer proportionirte Ausbildung und Bearbeitung, die sie zur Reife bringt, die sie fähig macht auch die edlen Früchte zu liefern, die von ihnen erwartet werden konnten. Aber eben diese fleißige Ausbildung ist es, was die Künstler am meisten vernachläßigen, wenn auch selbst Lage und Verhältniß ihnen dieselbige leicht machen. Nur bekümmert um das Mechanische der Kunst scheinen sie nicht zu wissen, daß es ein höheres Etwas, wodurch sie erst zur edlen, zur seelenvollen Kunst erhaben wird, in ihr giebt. Das Geistige derselben bleibt Manchem unter ihnen ganz und auf immer fremd.

Die allgemeine Dunkelheit der vorigen Jahrhunderte mag nun wohl manchen Artisten der damaligen Zeit entschuldigen, wenn seine Werke diese höhere Ausbildung, diesen philosophisch geläuterten Geschmack vermissen lassen, obgleich das wahre Genie sonst alle Hindernisse zu übersteigen, und selbst Licht in die Nacht des allgemeinen Vorurtheils zu bringen weiß. Aber manche ihrer Ideen sind doch zu bisarr, zu widerlich und widersinnig, daß man die schöne Behandlung und Ausführung derselben beklagt.

Die philosophische Beurtheilung eines Süjets, die Auffindung eines edlen wahren reichhaltigen Gedankens, das sind Verdienste, die mehr werth sind, als das schmelzendste Kolorit, als der feinste geschmeidigste Pinsel. Es liegt aber auch unendlich höher als diese Kunstfertigkeit. Wie würden sonst so trefliche Künstler auf solche ungereimte Wahlen ihres Gegenstandes, auf so geistlose Nachahmungen schon vorhandener Ideen verfallen seyn? Nicht Alles, was die Dichtkunst der Alten erfand, ist mahlbar für eine edle denkende Kunst. Wenn ihr die Schärfe der Kritik wenig für unsere Zeit Brauchbares in der Fabel übrig läßt, so muß sie selbst schaffen. Aber ihre Schöpfungen müssen, wenn sie würdig seyn sollen in das Gebiet der Wirklichkeit eingeführt zu werden, aus der innigsten Harmonie des feinsten Schönheitsgefühls und des umfassendsten Verstandes entspringen.

Wenn dem Künstler zu wenig Zeit blieb, sich diese höhere Geisteskraft zu erwerben, oder wenn er nicht die Naturanlage dazu in sich vorfand, so nehm' er seine Zuflucht zum Dichter, der mit hohem gebildeten Verstande eine feurige und doch zugleich sanfte Imagination in einer schönen edlen Seele verbindet. Es wird ihm nicht an herrlichen erhabenen Gedanken fehlen, die würdig sind von dem besten Künstler für unser Zeitalter dargestellt und ausgeführt zu werden.

Will der Künstler eigene Gedanken dem Sinne des Auges vorlegen, und er fühlt sich nicht stark, nicht belehrt genug über den Inhalt derselben, über die Richtigkeit, Reinheit und Würde des Geistes, der in ihnen liegt oder liegen soll, zu

urthei-

urtheilen: er leg' ihn dem wahren Kenner zur Prüfung vor; er schäme sich nicht von dem Kunstrichter der edlern Art Belehrung und Weisung anzunehmen. Seine Werke werden durch ihn ein Verdienst erhalten, das ihre Schätzung für alle Jahrhunderte versichert. Am schönen Aeußern bleibt vielleicht jedes gefühlvolle Auge hängen; am erhabnen Innern jede denkende Seele, wenn das Auge schon gesättigt ist.

Auch die schönsten Werke berühmter Meister sollte der Zögling der Kunst, wenn er sie kopiren will, erst einer strengen Kritik unterwerfen oder unterwerfen lassen. In den vorzüglichsten Bildergalerien sind unter hundert guten Stücken kaum zehen, die ganz gut sind, die den denkenden Kenner ganz befriedigen, bei denen er Nichts mehr hinzu, Nichts mehr hinwegwünscht. Wenn wir die schönen Züge einzelner schönen Individuen auffammeln, ihre minder gefälligen aber weglassen, um ein vollkommenes, ein idealisch schönes Ganze zu bilden, warum sollen wir nicht auch eben so mit den Schöpfungen der Künstler, wenn sie nicht durchaus schön sind, verfahren dürfen?

Dem Maler und Bildner können einzelne eigene Gedankenzüge und Formen schön scheinen, ob sie es gleich in der That nicht sind, weil er entweder verwöhnt ist, oder eine wo andersher entspringende Vorliebe für sie hat, oder auch weil ihm das ganz feine, ich möchte sagen das reine Schönheitsgefühl fehlt, nach welchem er die Gedanken, Züge und Formen prüfen müßte. Das Urtheil des gebildeten Publikums würde ihn in dieser Prüfung nicht schwanken lassen, wenn er es nur immer um seine Meinung befragen, seine einzelnen Urtheile auffammeln könnte. Doch das Sentiment eines Theils desselben zu hören, das wird ihm immer erlaubt seyn, und wo das möglich ist, da thue er's, es wird ihn vor manchem Tadel der Zukunft sichern. Zwar wird auch mancher Sutor kommen und sprechen und kritisiren und tadeln, aber Apelles fühlte wohl, wo der Sutor Recht hatte, und da wo er sich verstieg, rief er ihm zu:

ne ultra crepidam.

hätten die holländischen Meister ein geschmackvolles Publikum über ihre Entwürfe befragt, sie würden weniger ekelhafte und gräßliche Sujets gemalt und ausgeführt haben. Rubens Figuren in der Luxemburger Galerie wären nicht so bäuerisch, wären edler und schlanker, zog er das Urtheil der Kunstkenner seiner Zeit zu Rathe. Bartolozzi ließ den fatalen Todtenkopf bei seiner Magdalena weg, wenn er seinen Gedanken erst von verständigen Kunstfreunden prüfen ließ.

Bei den Griechen war die Stimmensammlung des Publikums freilich leichter, unendlich leichter als bei uns, und ihre Künstler lieferten daher, unterstützt, belehrt, und bereichert mit neuen Ideen durch diese öffentliche Kritik, auch Meisterstücke, an denen die Neuern zu studiren haben. Bei ihnen gehörte die Kunst, der Künstler und sein Kunstwerk dem Publikum. Bei ihnen fand das Publikum Geschmack an der Kunst, war ein reiner Kunstgeschmack im ganzen bessern Theile des Volks verbreitet. Jeder betrachtete den Ruhm des Künstlers als Nationalehre, als eine Ehre, von der auch ihm ein Theil zufiel; und der Künstler war stolz den Beifall seiner Landsleute erlangt zu haben, ein Beifall, dem auch der Beifall jeder andern gesitteten Nation folgen mußte und wirklich folgte.

(Zusatz des Uebersetzers.)

Natürlich.

Naturel.

Natürlich wird das genannt, was mit der Natur übereinstimmt. Man bedienet sich dieses Wortes auch als eines Substantivs: man sagt z. B. daß dieses oder jenes nach dem Natürlichen gezeichnet oder gemalt sei, daß man das Natürliche zu Rathe ziehen müsse u. s. w.

Neu.

Neuf.

Neu nennet man, was nur erst entstanden, was nur erst hervorgebracht worden ist; und in diesem Sinne haben wir über dieses Wort nichts zu sagen, als, daß bisweilen ein Gemälde, wenn es neu ist, noch nicht den Reiz und die Vollkommenheit besitzt, den es erst bei einem gewissen Alter und nach einer gewissen Reihe von Jahren erhält. Denn so wie ein aus der gehörigen Entfernung betrachtetes Gemälde vermittelst der dazwischentretenden Luft, durch die alle Tinten desselben auf das sanfteste in einanderfließen, eine höhere Schönheit erhält, eben so erhält auch oft ein Werk der Malerei durch jenen Firniß, mit dem die Zeit dasselbe bedeckt, eine Einheit und eine Harmonie, die ihm die Hand des Künstlers auf dem Staffelet nicht geben konnte. Ist dieses aber der Fall, so setzt es voraus, daß der Artist die Materialien, deren er sich bediente, sehr wohl gekannt und die Wirkungen schon vorhergesehen habe, die nun die Zeit wirklich auf sie gehabt hat. Denn nimmt ein Maler zu seinen Gemälden solche Tinten, welche in der Folge abschießen, oder dunkler werden und sich dem Schwarz nähern; so wird mit der Zeit jene Harmonie verlohren gehen, die er seinen Werken gegeben hatte.

Oft deutet man aber auch durch das Wort, neu, dasjenige an, was durch Neuheit, durch Singularität in Rücksicht der Erfindung, des Gedankens, der Ausführung in Erstaunen setzt. Und nimmt man das Wort, neu, in diesem Verstande, so kann man sagen, daß der Trieb, die Begierde, etwas Neues hervorzubringen, sehr viele Schriftsteller und sehr viele Künstler verdorben habe. Man will sich von seinen Vorgängern unterscheiden, und man ist daher bemüht nicht mehr der Natur zu gleichen, welche jene nachahmten und zu erreichen strebten, und nun ist freilich das, was man hervorbringt, neu, weil es noch Niemand wagte, etwas so Lächerliches hervorzubringen. Man glaubt sich auszuzeichnen, weil man kühn ge-

nung ist darzustellen, was denkende Köpfe schon unzähligemale verwarfen.

Es existirt kein Mensch, der nicht von der Natur seinen besondern Charakter erhalten hätte; so wie ein jeder seine besondere Physionomie hat, eben so hat auch ein jeder seine besondere Art zu denken, zu empfinden, zu sehen, zu handeln. Immer wird daher der weise Artist, wenn er auch gleich keinen andern Zweck, als nur den, wahr zu seyn, kennt, uns in seinen Werken etwas Neues erblicken lassen. Und dieses Neue, das bald in einer schönen Figur, bald in einem tiefgefühlten Ausdruck, bald in einem sich durch Simplicität auszeichnenden Gedanken, bald in einer aus allen Theilen der künstlerischen Schöpfung hervorleuchtenden Wahrheit bestehen kann, dieses Neue wird nicht nur für die ersten Augenblicke nach seiner Entstehung, sondern auch selbst für die folgenden Jahrhunderte neu seyn. Sucht hingegen ein Künstler sich dadurch als neu zu zeigen, daß er ungewöhnliche Gedanken und Einfälle in seine Werke aufnimmt, daß er sich bei seinen Figuren und in seinen Compositionen an keine Ordnung bindet, daß er sich in Ansehung des Ausdruckes Verunstaltungen und Verzerrungen erlaubt, und, indem er in seinem Colorit besonders scheinen will, nur auf Darstellung bizarrer Wirkungen denkt, so werden seine übelverstandenen Bemühungen höchstens nur auf einige Zeit Beifall erhalten, und man wird sich früher oder später an seiner Charlatanerie rächen, und ihm unter den Artisten selbst nicht einmal den Platz anweisen, den er vielleicht sonst noch verdienen möchte. (Artikel von Levesque.)

Niedrig.

Bas.

Alles Niedrige ist eigentlich wegen seiner niedrigen Wirkung auf das Gefühl von dem Gebiethe der Kunst ausgeschlossen. Der Maler darf sich indessen doch die Darstellung niedriger Gegenstände erlauben, wenn er nur durch einsichtsvolle Nachahmung der Farbe und der Formen Schönheiten hinzu-

fügt, welche für das unangenehme Gefühl entschädigen, welches der Gegenstand an und für sich verursacht. Vorzüglich verdient der Künstler Nachsicht, wenn er unsre Aufmerksamkeit nicht auf den niedrigen Gegenstand als auf den Hauptgegenstand richtet. Oft verdient er unsre Bewunderung, wenn er durch einen niedrigen Gegenstand einen glücklichen Kontrast bewirkt. — Man vermenge aber nicht einen niedrigen Gegenstand mit einem zurückstoßenden, von welchem hier nicht die Rede ist.

Die Holländischen Maler erlauben sich die Darstellung niedriger Gegenstände weit mehr als andre Schulen. Die Charaktere der Figuren, und die Oerter der Scenen, die Ostade, Bega, auch Teniers und Rembrand behandelt haben, haben die Eigenschaft des Niedrigen, zuweilen gar des Unedlen.

Verschiedene Ursachen haben dazu beigetragen; die Sitten der Zeit, in welcher diese Künstler lebten, Unkunde jener nationalen Urbanität, mit welcher wir unsre meisten Urtheile fällen, vielleicht zu wenig Verbindung unter denen, welche die Künste ausübten, und der Gesellschaft; denn wie nachtheilig auch diese Verbindung in mehrern Rücksichten ist, so hat sie dennoch ihre großen Vortheile, weil sie durch Kommunikation der Aufklärung und des Wohlstandes, die Kunstideen veredelt; die meisten berühmten holländischen Artisten, sind mit natürlichen Anlagen für die Nachahmung gebohren, und ihre einzigen Muster sind oft die Werke andrer Künstler von demselben Charakter oder der Anblick einer pikanten Natur gewesen; zwanglos haben sie sich ihrem natürlichen Hange überlassen, haben gewählt, ohne aus der städtischen oder ländlichen Wohnung zu kommen, in der sie gebohren wurden; die Einfachheit ihrer Sitten artete oft in Grobheit aus, und sie stellten jene niedrigen Gegenstände dar, welche ihnen ihre Sitten darbothen. Da malten sie denn, die einen das väterliche Haus, oder den väterlichen Kramladen, die andern ihre Hausthiere, die Schenke, die sie zur Zerstreuung besuchten; kopierten Scenen, die sie mit angesehen hatten, von denen diejenigen sie am meisten in-

teressir-

teressirten, in welchen Leidenschaften ausbrachen, die das Gepräg ihrer Lieblingssitten trugen.

Ihre Gemälde bieten dar: Hochzeiten, Feste, und Märkte auf Dörfern, das Innere von Wirthschaftgebäuden, und die Aktörs, mit denen sie ihre Scenen bevölkern, drücken naive Freude, Liebe, Eifersucht, und Hitze, beinahe ohne alle Nüance von Civilisation, oft überspannt durch betäubende Getränke, und an Berauschtheit gränzend aus; mit einem Worte, sie malten die Natur in dem Zustande, in welchem sie sich ihren Blicken am öftersten darboth.

Unermüdet mühsam in ihren Arbeiten, sauber in ihren Operationen, trefliche Nachahmer geschmacklos aufgegriffener Formen und Charaktere, und der Farbe, die in der Nachahmung immer schön ist, glaubten jene Künstler nicht, daß sie eines Tages, zahlreich übergeführt zu einer mit feinern Geschmacke begabten Nation zugleich der Gegenstand einer beinahe übertriebenen Bewunderug (wegen der Vollkommenheit der künstlerischen Darstellung) und der Gegenstand einer stolzen Verspottung seyn würden; (in Beziehung auf die in ihren Stücken herrschenden Sitten) sie konnten nicht ahnden, daß es reiche und wollüstige Personen geben würde, die ihre Gemälde dereinst, als Gegenstände des Luxus betrachten, und, bei diesem Luxus, ihre Palläste mit jenen ländlichen Hütten, die sie für niedrig halten, ihren gesuchten Staat mit den einfachen Kleidungen jener Landleute, die in einem ganz der Industrie gewidmeten Lande lebten, ihre abgeschliffenen Leidenschaften endlich mit jenen vergleichen würden, die auf Anregung der Natur frei und zwanglos hervorbrechen.

Was man jenen berühmten Künstlern mit Recht vorwerfen kann, ist, daß sie sich oft gefielen, indem sie eine bäuerische grobe Einfalt mit Affektation übertrieben, oder nur auf gut Glück nachahmten. Uebrigens mußte die gute Wahl, die sie zu treffen wußten, mit den pikantesten Wirkungen des Tages, glücklichen Lagen, angenehmen Aspekten, Ausdruck und Charakter in ihren Werken erhöhen, und sie verhindern, das menschliche Geschlecht zu sehr zu entstellen und zu erniedrigen.

Allein

Allein man kann bemerken, daß die Nachahmung des Ausdrucks weit leichter zur Uebertreibung führt, als die Nachahmung lebloser Gegenstände.

Im Ganzen hatten diese in mehrerer Rücksicht so schätzbaren Künstler so wenig Begriff vom idealischen Schönen, daß man sie entschuldigen muß, da im Gegentheile die unsrigen sich mehr, als sie es thun, von dem, was sie umgiebt, entfernen sollten, um sich der einfachen Natur zu nähern.

Nüance.

Nuance.

Dieses Wort bezeichnet die Gradation, durch die eine Farbe entweder von ihrer höchsten Helle in ihr tiefstes Dunkel übergeht, oder von ihrem tiefsten Dunkel zu ihrer höchsten Helle aufsteigt. Auch bedient man sich desselben, um das Verträgliche, Harmonische, Zusammenstimmende mehrerer neben einander sich befindenden Farben anzudeuten. Es gehört dieses Wort mehr der Sprache des gemeinen Lebens, als der der Kunst an; in jener braucht man es zum Beispiel von Stoffen und von ihren Farben und Mustern, und man sagt, daß die Farben, Muster, Blumen und Streifen dieses oder jenes Stoffes gut nüancirt seyen. Der Malerei ist indessen das, was dieses Wort ausdrückt, keinesweges fremd; man kann in dem Helldunkel unmerkbare Nüancen von der höchsten Helle bis zu der Halbtinte u. s. w. befolgen. Eben so beobachtet man auch in der Farbe unmerkbare und sanfte Nüancen, welche von einer Tinte zur andern leiten; übrigens ist zu bemerken, daß sich die Maler weit lieber des Wortes Passage bedienen. (L.)

O.

Opfer.

Sacrifice.

Opfer, Aufopferungen, nennt man in Werken der Kunst gewisse partielle Schönheiten, welche der Künstler der Schönheit und Vollkommenheit des Ganzen aufopfert. Oft ist es ein sehr wirksames Mittel ein Werk zu endigen, und zu vervollkommnen, wenn man einige Schönheiten aufopfert, auf welche man anfangs viele Mühe verwendet hatte. **Aufopfern** heißt nicht immer, das Gemachte auslöschen, unterdrücken, vielmehr es in eine halbe Tinte, einen Schatten hüllen, es gewissermaßen verbergen, so daß es doch bleibt, verhindern, daß es nicht die Blicke der Zuschauer auf Kosten dessen an sich ziehe, was sie fixiren soll.

Es giebt **Aufopferungen der Komposition** und **Aufopferungen der Wirkung.** Die Aufopferungen der Komposition bestehen darin, daß man Figuren oder Beiwerke unterdrückt, welche dem Eindrucke schaden würden, welchen die Hauptgegenstände machen sollen. Die **Aufopferungen der Wirkung** bestehn darin, daß man den Glanz derjenigen Gegenstände verlöscht, welche andern weichen, und den Blick nicht an sich ziehen sollen.

Original.

Original.

Ein **Originalgemälde,** eine **Originalstatüe** ist ein Gemäld, eine Statüe, für welche ihr Verfasser das Muster nur in der Natur und seiner Einbildungskraft fand. Man sagt auch substantivisch: ein **Original,** zum Unterschied von der **Copie.**

Man braucht das Wort **Original** nur dann, wenn von einem Werke der Kunst die Rede ist, nicht aber von einem Modell, welches die Natur darbietet. Wenn Künstler sagen, daß eine Academie das **Original** gut darstellt, so meynen sie nicht, daß es das lebende Modell gut darstelle, nach welchem man es gemacht hat; wenn sie sagen, ein Portrait gleiche dem **Original**, so drücken sie damit nicht aus, daß es der Person gleiche, die es vorstellt. Sie wollen sagen, daß die Academie oder das Portrait mit einer andern Academie gut übereinstimmt, oder mit einem andern Portrait, wovon es Copie ist. Wenn ein Meister selbst eines seiner Werke copirt, so nennt man dieses zweite Werk nicht Copie, sondern Dublette, es behält seinen Rang unter den Originalen. Ein Kupferstich, nach einem Gemäld, oder einer Zeichnung ist **Original**. Ein Kupferstich, nach einem Kupferstiche, ist Copie.

Originalität.

Originalité.

Originalität kommt einem Künstler zu, wenn er sich durch ganz eigenthümliche Charakterzüge von andern Künstlern unterscheidet. Wenn ein Künstler es für unter sich hält, sklavisch in die Fußtapfen andrer zu treten, wenn der eigenthümliche Charakter, den er seinen Werken einprägt, für die Kunst eine neue Acquisition ist, so ist seine Originalität lobenswürdig, und bezeichnet sein Genie. Wenn er sich nur vom gemeinen Wege entfernt, um sich zu verirren, wenn er hinter den großen Meistern zurückbleibt, während er sich etwas darauf zu gut thut, von ihnen abzuweichen, so ist seine Originalität fehlerhaft, und heißt Bisarrerie.

Ornamente.

Ornemens.

Die Kunst der Ornamente gehört eigentlich zur Baukunst; der Maler muß sie studiert haben, um für die Scenen

seiner

seiner Gemälde passende Dekorationen von ihr zu erborgen. Einfachheit sei hierin immer sein höchstes Gesetz.

Diejenigen Werke, welche den Charakter der Größe besitzen, und durch Wahrheit des Ausdrucks vorzüglich gefallen sollen, erfordern ganz besonders Nüchternheit in den Ornamenten. Die Details der Dekoration würden immer die Aufmerksamkeit der Zuschauer theilen, und dem Hauptgegenstande schaden, welcher immer das erste und wahre Ornament eines Werkes ist. Alle Nebendekorationen müssen einen sehr untergeordneten Rang einnehmen. Der Maler muß dekoriren können, ohne die Rolle eines Dekoratörs zu spielen; und wenn sein Gegenstand Geschichte ist, so muß man nie in Zweifel gerathen, ob er Geschichtmaler oder nicht vielmehr Architekturmaler sei.

Es ist leicht zu beweisen, daß die Ornamente der Natur eines interessanten Sujets sogar zuwider sind. Nehmt an, ihr wäret Zeugen des Augenblicks gewesen, wo Esther vor Ahasverus erscheint, hättet sie ohnmächtig hinsinken, ihre Frauen betäubt, und den Prinzen gerührt gesehen, würdet ihr wohl zugleich die Dekorationen und Ornamente des Saals bemerkt haben, wo die Scene für sich geht? L.

P.

Palette.
Palette.

Ein kleines Bret von Apfel- oder Nußbaumholz, worauf der Maler die Farben setzt und mischt, ehe er sie mit dem Pinsel auf die Leinwand trägt. Wenn die Farben in einem Werke nicht verschmolzen sind, wenn sie die Natur unwahr darstellen, wenn sie auf das Gemäld gesetzt scheinen, wie sie auf der Palette

lette waren, so sagt man: das Gemälde rieche nach der Palette, (Sent la palette.)

Pantomime.

Der französische Herausgeber empfiehlt den Künstlern Engels Mimik, und liefert einen Auszug daraus, welcher in der deutschen Bearbeitung überflüssig schien.

Papillotiren.

Papilloter.

Man sagt: ein Gemäld papillotire, wenn die Lichter anstatt in großen Massen angebracht zu seyn, in kleinen Partieen verstreut sind, und ungefähr dieselbe Wirkung hervorbringen, welche die Papilloten auf einem Kopfe hervorbringen, die man eine nach der andern zählen kann. Das Auge, welches immer entweder Ruhe, oder einen einzigen Gegenstand für die Aufmerksamkeit sucht, wird durch so viel kleine Lichter ermüdet, die es von allen Seiten zugleich reizen. Papillotage ist in der Malerei entgegengesetzt dem Accord, der Harmonie.

Partie.

Partie.

Man bezeichnet durch das Wort Partie die verschiedenen Haupttheile, Haupterfordernisse der Malerkunst, als: 1) die Komposition, welche die Erfindung, die Disposition, und die besondre Gruppirung der Gegenstände in sich befaßt; 2) die Zeichnung, welche in der strengsten Bedeutung die Formen betrift; 3) das Helldunkel, welches den Gegenständen Erhobenheit giebt, sie von einander losgehen macht, und alle Wirkungen befaßt, welche Licht und Finsterniß in der Natur hervorbringen; 4) Die Farbe, welche die Apparenz der Gegenstände darstellt, als welche uns nicht anders als kolorirt erscheinen;

5) Der

5) Der Ausdruck, durch welchen jeder Gegenstand die für ihn passende Bewegung bekommt.

Nur durch die Vereinigung dieser Partieen bekommt die Kunst ihre Vollkommenheit. Da sie aber kein Künstler in gleich hohem Grade besitzen kann, so darf man fragen, welche von diesen Partieen die vorzüglichsten seien.

Da das Objekt der Malerkunst jederzeit sichtbare Form ist, so muß das Talent, die Formen darzustellen für die erste Partie angesehen werden. Da aber die Formen unrichtig und widersinnig sind, wenn sie nicht mit der Bewegung zusammenstimmen, die sie in der darzustellenden Handlung haben müssen, so nimmt der Ausdruck den zweiten Rang ein. Die besten Kunstrichter scheinen über diese Meinung einhellig zu seyn, wie man aus der großen Achtung sieht, welche sie für bloße Zeichnungen hegen, wenn sich in ihnen Reinheit und Richtigkeit der Formen mit Wahrheit des Ausdrucks vereinigt.

Allein Werke, welche blos Formen und Ausdruck darbiethen, haben den Nachtheil, daß sich in ihnen nichts mit Nettheit sondert, kein Gegenstand von dem andern losgeht, kein Körper Erhobenheit besitzt; man kann in solchen eine Figur nur dadurch von den übrigen sondern, daß man den Zug in seinem ganzen Umfange verfolgt. Es ist also, um den Blick zu fixiren, nöthig, daß man die Gegenstände durch die Wirkungen des Lichtes und des Schattens detaillire, und das **Helldunkel** ist demnach die dritte Partie der Kunst. Ein Werk, ausgezeichnet durch Schönheit der Zeichnung, Wahrheit des Ausdrucks und hinlängliche Kenntniß des Helldunkels, ist ein kostbares Werk.

Großes Talent für eine oder zwei Partieen der Kunst, wären es auch die niedern, vergütet die Schwäche des Artisten in den übrigen Partieen. Ob wir also gleich Zeichnung, Ausdruck, und Helldunkel für die Hauptpartieen der Kunst halten, so setzen wir dennoch Rembrandt unter die größten Meister, weil er in der Farbe excellirte. Die Partie der Komposition allein, kann den Ruhm eines Künstlers nicht begründen, so wenig als ein schlechtes Gedicht nach einem guten Plane einem

Dichter Ehre erwirbt. Die Exekutirung ist nur eine subalterne Partie, allein sie würde dem Maler mehr Erfolg gewähren, so wie schöne Verse nach einem schlechten Plane eine ehrenvolle Aufnahme finden können. Levesque.

Pastiche.

Pastiche.

Kommt her von dem Italiänischen pasticcio, welches eine Pastete bedeutet. Man giebt diesen Namen Gemälden, welche weder Originale noch Kopieen sind, vielmehr aus verschiedenen Partieen bestehen, die aus andern Gemälden genommen sind, so wie eine Pastete gewöhnlich aus mehrerlei Fleisch zusammengesetzt ist. Man hat die Bedeutung dieses Wortes auch auf Werke ausgedehnt, die zwar von der Erfindung ihres Urhebers sind, in welcher derselbe aber die ganze Manier eines andern Meisters sklavisch befolgt, dem er sie zugeeignet wissen will. Man lese über die Pastischen den Verf. der idée du peintre parfait, abgedruckt in de Piles und Feliblens Werken.

Pendant.

Pendant.

So nennt man ein Gemäld, einen Kupferstich, welcher, einem andern an Dimensionen gleich, an einem parallelen Platze der nämlichen Mauer aufgestellt werden, und ihm korrespondiren kann. Unerachtet die Conformität der Dimensionen die Haupterforderniß für Pendants ist, so wünscht man dennoch auch, daß die Compositionen einige Beziehung auf einander haben, daß sie zusammen kontrastiren, daß auch Farbe und Wirkung zusammenstimmen. Wenn Portraits für Pendants gelten sollen, müssen die Köpfe auf entgegengesetzte Seiten gewendet seyn, damit sie sich gleichsam anzusehen scheinen.

Perspektive.

Perspective.

Die Linearperspektive ist eine mathematische Wissenschaft, welche uns lehrt, wie sich die die Gegenstände umschreibenden Linien dem Auge des Sehenden darstellen nach dem Punkte, auf welchem das Auge ruht, und der Distanz der Gegenstände. Diese jetzt sehr vervollkommnete Wissenschaft war schon zu den Zeiten des Aeschylus kultivirt. Die Malereien von Herkulanum beweisen, daß die alten Maler sie wenigstens hinlänglich für den praktischen Gebrauch kannten, was auch mehrere Basreliefs und Münzen beweisen. Wenn sie in der Trojanischen Säule und andern Werken des Alterthums nicht beobachtet ist, so muß man den Grund davon in den Urhebern derselben suchen, und dem Alterthum selbst deßhalb keinen Vorwurf machen.

So lange die Perspektive unbekannt war, mußte die Kunst in der Kindheit bleiben; denn sie allein lehrt die Verkürzungen mit Genauigkeit darstellen, dergleichen es auch bei den einfachsten Lagen giebt. Deßhalb verlangt auch Mengs, daß der Zögling der Malerei die Anfangsgründe der Perspektive lerne, bevor er noch nach der Natur zeichne.

Luftperspektive.

Sie ruht nicht auf so demonstrirten Prinzipien, wie die Linearperspektive. Sie lehrt den Grad des Lichtes, welchen die Gegenstände nach den Verhältnisse ihrer Entfernung gegen den Sehenden zurückwerfen, lehrt, wie diese Gegenstände sich im Tone abstufen, nach dem Verhältnisse der Zwischenluft, die sie vom Auge des Sehenden sondert. Da diese Luft leichter oder dicker, reiner oder dunstiger seyn kann, so sieht man, daß jene Abstufung nicht immer dieselbe seyn kann. Vorzüglich durch Beobachtung muß der Künstler die Luftperspektive lernen, und dann wieder bemerken, daß, indem sie die Töne abstuft, sie die Contouren unbestimmt macht, die Winkel verlöscht,

löscht, und nur die Formen schont, welche die Gegenstände begrenzen, so daß sie denselben jedoch vag und ungewiß macht.

Perspektiven.

So nennt man Malereien, die man im Grunde einer Allee oder Gallerie aufstellt, entweder um die scheinbare Länge noch zu verlängern, oder um sie durch entfernt scheinende Weiten zu begrenzen.

Man nennt auch Perspektiven Gemälde oder Kupferstiche, welche Plätze, Straßen, Tempel darstellen, die eine große Tiefe darbiethen. So nennt man zuweilen Seewick, Peter Neefs, Perspektiven-Maler.

Zu Pferde.

Equestre.

Man sagt in der Bildnerei eine Statüe zu Pferde, um damit die Darstellung eines Menschen, der zu Pferde sitzt, zu bezeichnen.

Plinius schreibt den Ursprung der Statüen zu Pferde den Griechen zu, sie wurden denjenigen Rittern zu Ehren errichtet, welche den Sieg in den geheiligten Spielen davon getragen hatten. Die Römer nahmen diese Gattung von Statüen bald auf; sie errichteten eine der Clölia, oder nach einem Schriftsteller, dessen Meinung Plinius anführt, der Tochter des Consuls Valerius Publicola. Diese Statüe sey nun die der Clölia oder der Valeria gewesen, so muß sie in der 68sten Olympiade, 507 Jahr vor unserer Zeitrechnung, und folglich zu einer Zeit vor den schönen Tagen der Kunst errichtet worden seyn, da die Kunst vorzüglich mit dem Phidias, zur Zeit des Perikles, gegen die 83ste Olympiade, zu blühen anfing. Noch muß bemerket werden, daß die Epoche, in welcher sich die Kunst unter den Griechen in ihrem Glanze zu zeigen anfing, derjenigen weit voran ging, in welcher sie in Italien blühte.

Die Statüen zu Pferde wurden immer unter die Zahl der wichtigsten Werke in der Bildnerei gerechnet, und scheinen

vermöge ihrer gewöhnlich kolossalischen Proportion, und weil sie vermöge des Zeitalters, in welchem sie gemacht wurden, bestimmt waren, das Andenken und die Züge sehr berühmter Personen auf die folgenden Zeitalter zu bringen, zu gleicher Zeit bestimmt zu seyn, die Bewunderung der Nachwelt für den Helden und für den Künstler zu vereinigen.

Ohnerachtet die Alten eine große Menge von Statüen zu Pferde machten, so besitzen wir doch nur noch eine kleine Anzahl antiker Pferde in der Bildnerei, und nur noch zwei Statüen zu Pferde, die des Nonnius Balbus und des Marcus Aurelius, welche aus einem Zeitalter ist, in welchem die Kunst anfieng auszuarten. Vielleicht haben wir nicht Ursach, diesen Verlust sehr lebhaft zu bedauren; denn es scheint nicht ganz erwiesen zu seyn, daß die alten Bildner zur Nachbildung der Pferde und der Thiere überhaupt eben so viel Talent hatten, als zur Nachbildung der menschlichen Figur. Die Kunst, Pferde gut darzustellen erfordert große Studien; da aber der Mensch der beständige Gegenstand des Studiums der alten Künstler war, so vernachläßigten sie vielleicht die ganze übrige Natur etwas allzu sehr. Man könnte glauben, daß sie den Menschen als das wahre Modell der Schönheit betrachtet, und sich durch ein tieferes Studium jedes andern Modells zu zerstreuen gefürchtet hätten. Diese Idee läßt ihnen immer noch Größe genug übrig, um ihrer nicht unwürdig zu seyn.

Die Neuern, überzeugt daß die Alten in der Kunst alle Arten des Erfolgs hatten, weil es ihnen in der Darstellung des Menschen vollkommen gelang, bewunderten einstimmig alle antike Pferde, deren die Zeit verschont hatte. Die Pferde des St. Marcus wurden, troz ihrer unedeln Köpfe, troz der Fehler an ihrem Halse und ihrem Schritt, der nach dem Urtheil eines Künstlers, auf dessen Entscheidung man sich in diesem Theile der Kunst verlassen kann, falsch und unmöglich ist, von den Einen dem Lysipp, von Andern dem Zenodorus zugeschrieben; die Pferde des Monte-Cavallo dem Phidias und Praxiteles, die Centauren der Villa Borghese, die des Pallastes Furietti empfingen kaum geringere Lobsprüche. Vorzüglich

züglich aber erhielt das Pferd der Statue des Marcus Aurelius einstimmig das Lob der Liebhaber und selbst der Künstler, welche lange Zeit das Studium der Natur dem dieser fehlerhaften Antike nachsetzen.

Mengs bezeugt, daß die neuern Italiäner in der Darstellung von Pferden in der Bildnerei wenig glücklich waren. Man sieht zu Paris das Pferd Heinrichs IV. auf dem Pont-Neuf, und Ludewigs XIII. auf der Place Royale, Werke zweier berühmter italiänischen Künstler, des Johann von Bologna und Daniel von Volterra, welche Werke Mengs Behauptung bestätigen. Wenn übrigens sehr ausgezeichnete Künstler in dem neuen Vaterlande der Künste in diesem Theile der Kunst wenig Erfolg hatten, so kann man ihren Mangel an Glück dem Vorzuge zuschreiben, welchen sie den antiken Pferden, vorzüglich dem des Marcus Aurelius, vor der Natur geben.

Dieses Pferd wurde zu Rom nach der antiken Bronze abgeformt, und zur Zeit Franz I. nach Fontainebleau gebracht. Unter der Regierung Ludwigs XIV. wurde es von neuem zu Paris abgeformt, und in einem Hofe des Palais-Royal aufgerichtet. Perrault lehrt uns, daß es seit der Zeit, da man nicht mehr nach Rom zu gehen brauchte, um es zu sehen, sehr wenig geachtet wurde. Man fand, daß der Kaiser Marcus Aurelius auf einer Stutte zu reiten schien; man fand, daß das Pferd den einen Vorderfuß viel höher aufhob, als es konnte, daß es einen niedergesenkten Hals zu haben schien. Man erkannte endlich alle die Fehler, für welche man zu Rom verschlossene Augen hatte. Man ließ den Gips des Palais-Royal verderben, wie schon der zu Fontaineblau verdorben war.

Wenn also die französischen Bildner Pferde zu machen hatten, konnten sie sich weder das Pferd des Marcus Aurelius, noch auch die andern antiken Pferde zum Modell nehmen, welche sie nicht vor Augen, und von denen sie seit ihrer Zurückkunft von Rom nichts als eine undeutliche Idee hatten; sie mußten daher die Natur studieren. Daher muß man sagen, daß es Franzosen sind, denen die Bildnerei die schön-

sten Pferde verdankt, welche sie je hervor gebracht hat, die der beiden Brüdern Marsy, an den Bädern des Apollo in dem Park zu Versailles, die der Tuillerieen von den beiden Brüdern Caysevox, das von Girardon auf der Place Vendôme, das des Platzes Ludewigs XV. von Bouchardon; ein vortreflich Meisterstück der Kunst, obgleich die Zufälle beim Guß nicht erlaubten, alle diejenigen Feinheiten stehen zu lassen, welche das Modell enthielt. Als Schweden, Dännemark, Rußland das Andenken ihrer größesten Beherrscher durch Statüen zu Pferde heiligen wollten, beriefen diese Nationen die Herren Larchevesque, Saly, Falconet von Paris.

Obgleich die schönen von neuern Künstlern gemachten Pferde jedermann in Ansehung der Fehler des antiken Pferdes des Marcus Aurelius die Augen öfnen müssen, so könnten doch die Lobeserhebungen, die man ihm gemacht hat, fähig seyn, junge Künstler zu verleiten, sich dasselbe vorzüglich zum Gegenstande ihres Studiums zu nehmen, und dieses Studium könnte ihnen Eindrücke hinterlassen, welche ihnen dann, wenn sie in der Folge Pferde zu machen hätten, gefährlich seyn. Warum sollten sie nicht in ein Netz fallen können, in welchem schon so viele große Meister von Italien gefangen wurden? Wir halten es daher nicht für unnütz, hier die vorzüglichsten Bemerkungen mitzutheilen, welche Falconet über diese Antike gemacht hat.

Als sich dieser berühmte Bildner zu Petersburg mit den Studien der Statüe zu Pferde Peters des Großen beschäftigte, ließ er zu seiner Belehrung den Kopf, die Schenkel und die Füße vom Pferde des Marcus Aurelius von Rom kommen, abgeformt nach einem schönen Gips der Academie, welche er selbst nach der Original-Bronze geformt hatte. Dieß war ein Meister, den er um Rath fragen zu müssen, geglaubt hatte; aber er fand, als er diese Haupttheile sahe, daß hier keine Belehrungen zu holen seien.

Obgleich das Original, das ehedem ganz vergoldet war, und von dem das Gold durch die Zeit zum Theil abgegangen

ist,

ist, auf dem Capitol, wie man versichert, eine verführerische Wirkung macht, weil der Glanz der Vergoldung, und die Flecken derjenigen Theile, welche die Vergoldung verloren haben, den Betrachter die Details nicht genau erkennen lassen, so kann man doch sagen, daß der Kopf in Gips, in derselben Höhe in der Werkstätte des Herrn Falconet zu Petersburg ausgestellt, selbst bei den unwissendsten Menschen nicht die mindeste Täuschung zu machen vermochte. Ich erinnere mich, daß ich, als ich zum ersten Mahl in diese Werkstätte trat, auf den ersten Augenblick nicht wußte, ob ich den Kopf von einem Rhinoceros oder von einer Kuh erblickte, die Idee eines Pferdekopfes war die letzte, die mir einfiel. Diderot empfand ohngefähr dasselbe.

Es ist vielleicht nicht ohne Nutzen, wenn man denjenigen Personen, welche keine Kenntniß von den Verfahrungsarten der Künste haben, hier sagt, daß es mit einem nach einer Originalstatüe, oder sogar einer Copie derselben abgeformten Gipse nicht eben die Bewandniß hat, wie mit der Copie eines Gemäldes. Die Copie kann ungetreu seyn; aber der Gips ist selbst Original, und es gehen höchstens einige Feinheiten in demselben verlohren. — Aber folgen wir den Bemerkungen des Künstlers.

Dem Pferde des Marcus Aurelius fehlt es an Grazie eben so wenig, als an guten Verhältnissen zu schönen Formen. Man hat sogar keinen Grund zu sagen, daß der alte Bildner die Annehmlichkeit vernachlässiget habe, welche er seiner Figur, in der Nähe betrachtet, geben konnte, um der Wirkung in der Ferne desto sicherer zu seyn. „Sie ist nicht nach den „Regeln der Optik gearbeitet. Die Tusche und die Hervor„springung (la touche et la saillie) der Augen sind, was ihre „Kälte anlangt, unter der Natur. Die Nasenlöcher machen „einen Zirkel ohne Bewegung und ohne Athemholung. Die „Falten, welche durch die Oefnung des Maules gebildet wer„den, sind geordnet wie die Weidenruthen auf dem Geflechte ei„nes Korbes. Die des Halses, unterhalb des Unterkiefers, „sind rund, kalt, ohne Ungleichheit, ohne Kraft, ohne jenes

„Zittern, jenes Zusammenlaufen der Haut, welche die Falten „derselben immer verursachen. Man glaubt ein Duzent Hals„schnuren zu sehen, welche symetrisch nach einander geord„net sind.“

Vergebens würde man behaupten der Kopf mache an seinem Platze eine gute Wirkung. Die Form desselben ist unangenehm, man mag sie betrachten von welcher Seite und in welcher Entfernung man will; er gleichet in nichts den schönen Köpfen natürlicher Pferde, und deßwegen, weil Raphael und Poussin ihn nachzuahmen suchten, haben sie schlechte Pferdeköpfe gemacht.

„Der Gang (allure) des Pferdes des Marcus Aurelius „ist der Schritt. Die Stellung der Hinterfüße ist damit „übereinstimmend; der rechte ist demselben gemäß vom Körper „entfernt, und der linke unter dem Bauche sehr vorwärts ge„streckt; der Huf ist schon gesetzt (posée); (dieß ist ein Feh„ler, weßwegen man ein Pferd rampin — das blos auf den „Spitzen der Hinterfüße geht — nennt). Der Fuß kann „endlich seinen Platz nicht weiter ändern, als wenn es gehoben „wird, um einen Schritt vorwärts zu thun. Bis hieher „gehet noch Alles ziemlich gut; da aber eine Harmonie, eine Cor„respondenz der sich durchkreuzenden Bewegungen Statt „finden muß, so muß der Schritt des linken Vorderfußes, „welcher den Vordertheil des Pferdes unterstützt, in diesem „Augenblick unter dem Bauche seyn und eine krumme Linie „beschreiben, welche gegen die perpendiculäre des obern Theiles „des Fußes genommen, einen Winkel wenigstens von fünf „Grad bildet. Und dieß findet man an dem Pferde, von wel„chem wir hier sprechen, nicht beobachtet, der Winkel, welchen „die Linie seines Fußes gegen die perpendiculäre bildet, ist nicht „größer als zwischen vier und fünf Grad.

„Betrachten wir nun den andern Vorderfuß. Der „Huf des Fußes, welcher geht, erhebt sich in dem Schritte „nicht höher, als bis an die Mitte der Röhre des andern „Fußes. Hier ist der Huf des empor gehobenen Fußes so

„hoch

„hoch als das Knice desjenigen Fußes, welcher steht. Die „überspannte Bewegung des einen, und die Unthätigkeit des „andern dieser Glieder, machen in Vergleich der Handlung des „Ganges von hinten eine Discordanz unter sich. Sehen sie „nicht, daß das Pferd vermittelst derselben mit seinen Hinter„füßen im starken, und mit den Vorderfüßen im Parade„Schritte geht? Sehen sie nicht auch, daß Petrus von „Cortona und so viele andere es nur allzu flüchtig betrach„teten? Wie hat man diese beiden Handlungen nicht bemerkt, „welche ein Pferd, so gut als jedes andere lebendige vier„füßige Thier, unmöglich zugleich verrichten kann? Dies we„nigstens hätte man bemerken müssen, ehe man zu diesem „Pferde sagen konnte: Nun, so gehe doch! Weißt du „nicht, daß du lebendig bist? (Worte, welche man dem „Peter von Cortona zuschreibt.) Ich habe an sein Fort„gehen keinen Glauben, weil der Gebrauch, den es von seinen „Vorderfüßen macht, dem, was die hintern thun, gänzlich „entgegen ist, und dieselben fest hält."

Der wichtigste Theil der Bemerkungen, welche Herr Falconet über das Pferd des Markus Aurelius macht, ist der, wo er eine Parallele zwischen den Verhältnissen desselben und denen der schönen Natur zieht, indem diese Vergleichung den Künstlern, welche die Pferde studieren wollen, von großem Nutzen seyn kann.

„Der Kopf des Pferdes des Markus Aurelius, spricht „Falconet, hat zwei Fuß elf Zoll; ich habe sie in vier Theile „getheilt. Dieselbe Eintheilung machte ich mit dem Kopfe „eines schönen natürlichen Pferdes, und erhielt auf diese Weise „die Hauptmensuren sowohl der schönen Natur, als des anti„ken Pferdes; ich stehe nur bis auf zwei oder drei Minuten „für die Richtigkeit derselben. Sollte man glauben, es sey „mir unmöglich gewesen, die Proportionen dieses Pferdes zu „wissen, da ich die Bronze nicht gesehen habe, so bitt' ich die„jenigen, die sich davon zu versichern im Stande sind, die, „welche ich angegeben habe, zu berichtigen, und mich da, wo „ich große Irrthümer begangen habe, zu recht zu weisen."

Das Pferd des Marcus Aurelius.	Die schöne Natur.
„Die Breite des Halses zur „Höhe des Kinnes, 4 Theile.	2 Theile 5 Minuten.
„Die Dicke des Halses gegen „die Unterkiefer, 2 Theile 1 Mi„nute.	1 Theil 3 Minuten.
„Die Breite der Schultern, „4 Theile 2 Minuten.	2 Theile 9 Minuten.
„Von dem Anfange der Lenden „(reins) bis zu dem des Zeugungs„gliedes, 5 Theile.	3 Theile 5 Minuten.
„Von der Mitte der Lenden bis „zur Mitte des Bauches, 5 Theile.	4 Theile.
„Von der einen Seite des „Bauches bis zur andern, 5 Theile „8 Minuten.	4 Theile.
„Von der Brust des Pferdes „bis zu dem Hinterbacken, 12 „Theile 6 Minuten.	10 Theile.
„Der obere Theil des empor „gehobenen Vorderfußes von dem „obern Gelenke an bis an die „Spitze des Kniees, 4 Theile „4 Minuten.	3 Theile 6 Minuten.
„Der untere Theil desselben „Vorderfußes unten von dem „Kniee an bis zur Spitze des Hu„fes, 4 Theile 2 Minuten.	3 Theile.
„Breite der Hüften (hanches) „5 Theile.	3 Theile 5 Minuten.
„Aeußere Breite der Mitte „der Schenkel (cuisses) 5 Theile „5 Minuten.	3 Theile 5 Minuten.

Das Pferd des Marcus Aurelius.	Die schöne Natur.
„Von dem untern Theile der „Brust bis zur obern Spitze des „Kopfes, 9 Theile 2 Minuten.	7 Theile 6 Minuten.
„Von der Kniescheibe (le gras„set, la rotule) des hintern Fus„ses, welche sich zurückzieht (re„cule) bis zum Knie des Vor„derfußes, der sich in die Höhe „hebe, 7 Theile 8 Minuten.	5 Theile, 5 oder 6 Minuten in derselben Stellung.

„Der rechte Schenkel oder die rechte Keule, welche sehr „weit von dem Körper hinausgestreckt ist (fort allongée hors „du corps,) muß in dieser Stellung an der Seite flach seyn. „Die Keule des antiken Pferdes ist sehr aufgeschwollen; sie ist „es sogar weit mehr als die linke, welche ganz unter den „Bauch eingezogen und gebogen ist.

„Die Spitzen der Kniekehlen sind an dem antiken Pferde „ohngefähr zwei Theile von einander entfernt. Ein natürli„ches Pferd, welches den Schritt geht, hat sie nahe beisam„men, höchstens drei oder vier Zoll weit.

„Das Pferd hat sechs Hufgrößen Entfernung zwischen „dem linken Hinterfuße, welcher auf der Spitze des Hufes „steht, und dem des Schenkels (le pied de la jambe) dersel„ben Seite, welcher ganz steht. Dieser Schenkel hat nicht „mehr, als vier Grad Biegung; er sollte gegen die perpendi„culäre Linie wenigstens einen Winkel von fünf Grad machen; „aber die Füße dieser beiden Schenkel würden, wenn er diesen „Winkel machte, noch viel, viel weiter entfernt seyn, da der „Körper des Pferdes ohngefähr einen halben Kopf zu lang ist.

„Die Hinterfüße haben von der Mitte des einen bis zur „Mitte des andern, 4 Theile 6 Minuten, welches voraussetzt, „das das Thier zersprengt, oder die Knochen desselben gebro-

„chen seyn müssen, ohne welches es eine Auseinandersper-„rung der Füße nicht machen kann. Die Vorderfüße wür-„den, wenn sie beide aufstünden, drei Theile haben; ein na-„türliches Pferd hat nicht mehr, als etwa einer Hufgröße „Entfernung zwischen beiden.

„Der Vorderfuß, welcher auf dem Boden aufsteht, ist, „von der Seite betrachtet, perpendiculär; er sollte unten zu, „wenigstens sechs Grad zurück gehen.

„Die Proportion dieses Pferdes ist sehr außerordentlich; „die Länge seines Körpers hält neun Fuß. Ich trage diese „Mensur auf dem Maaßstab eines natürlichen Pferdes von „fünf Fuß über, und finde, daß es vom Untertheile der Brust „bis zu dem höchsten Puncte des Kopfes, mehr denn sechs „Zoll kleiner ist, als die schöne Natur; diese sechs Zoll ma-„chen an der Bronze neun bis zehn Zoll aus. Auf diese Weise „ist der Körper entweder neun bis zehn Zoll zu lang, oder der „Hals ist eben so viel zu kurz.

„Wir werden vermittelst des gedruckten Zeugnisses des „Herrn Saly sehen, daß das Pferd des Marcus Aurelius „weit entfernt ist, ein schönes Pferd zu seyn. Dieser vortrefli-„che Künstler ist nicht mehr; aber er hat uns, außer seinen „Werken in der Bildnerei, zwei kleine Schriften hinterlassen, „welche zusammen 99 Seiten ausmachen. Er setzte sie deß-„wegen auf, um von der Statüe Friedrichs V. zu Kopenha-„gen Rechenschaft zu geben. Da er in diesen beiden Schrif-„ten vorzüglich auf sein eigenes Werk und auf die schöne Na-„tur Rücksicht nahm, so muß ich die Grundsätze, nach wel-„chen er arbeitete, als Regeln der Kunst betrachten.

„Betrachtet, spricht er, ein Pferd von unten, „und ihr werdet seinen Hals schmahl und dünne „sehen, in Vergleichung mit den Unterkiefern. „Dieß ist wahr.

„Betrachtet das Pferd des Markus Aurelius von un-„ten, und ihr werdet den Hals desselben vier und einen hal-„ben Zoll dicker sehen, als die Unterkiefern.

„Nur

„Nur wenn ein Pferd scharf angehalten wird, „oder im Fall, daß es den Fehler hat, den Kopf „auf und nieder zu schlagen, träget es seinen Kopf „und Hals rückwärts, stehet das aufgehobene Knie „weiter vorwärts, aber dieß sind augenblickliche „Zufälligkeiten oder Fehler des Pferdes, welche „sich der Künstler wohl hüten muß, in einem Denk„male der Art nachzuahmen, wovon hier die Re„de ist.„ Dieß ist wahr.

„Das Pferd des Marcus Aurelius, welches den Kopf „und den Hals außerordentlich zurück gebeugt hat, ist mit„nichten in dem Fall, zurückgehalten zu werden; es hat da„her den Fehler, daß es den Kopf auf und nieder schlägt. „Sein empor gehobenes Knie stehet weit mehr vor, als der „Kopf; und so urtheilet denn Herr Saly, daß das Pferd „auch in dieser Rücksicht Fehler habe, die man sich wohl hü„ten muß, in einem Denkmahl dieser Art, nachzuahmen.

„Das aufgehobene (Tendue) Hinterbein „macht, vermöge seiner Aufhebung, daß der Kno„chen der Kniescheibe, an welcher die Haut an„hängt, in den fleischichten Theil der Keule geht, „und eine Vertiefung anstatt einer Erhöhung her„vor bringt, welche dieser Knochen bildet, wenn „das Bein gebogen wird. Dieß kann wahr seyn.

„Der Hinterfuß ist an dem Pferde des Marcus Aure„relius mehr aufgehoben, als er es an dem Friedrichs V. ist. In„deß ist der ganze Theil der Keule, weit entfernt zusammen„gedrückt zu seyn, weit mehr angeschwollen und erhoben, als an „irgend einer andern bekannten Ritterstatüe. Der Verferti„tiger dieses Pferdes kannte daher, Herrn Saly zu Folge, „weder die Wahrheit der Bewegungen, noch die Osteologie „des Pferdes.

„Wenn ein Pferd einen Hinterfuß aufhebt, so „nähert sich dieser Fuß in der Gegend der Kniekehle „dem andern, ohne daß er darum aus der Spuhr

„des

„des Vorderfußes gehe. Diese Näherung ist so „stark, daß der Vordertheil der genannten Knie-„kehle sich beinahe im Bleiloth der Mitte des „Körpers dieses Thieres befindet. Dieß ist wahr.

„Indem sich die aufgehobene Kniekehle des Pferdes, „welches wir hier kritisiren, der andern nähert ist es gegen „anderthalb Fuß davon entfernt, woraus man sieht, daß der „Fuß desselben Hinterbeines auf der Spuhr des Vorderfus-„ses seyn muß.

„So erhoben und geschwind auch der Schritt „eines Pferdes ist, so fehlet doch immer viel dar-„an, daß der obere Theil des Vorderfußes in ho-„rizontaler Richtung stehe. Dieß ist wahr.

„Der obere Theil des empor gehobenen Vorderfußes „von des Marcus Aurelius Pferde steht wenigstens in hori-„zontaler Richtung. Dieser auf diese Weise empor gehobene „Vorderfuß überschreitet daher bei weitem die natürliche Be-„wegung, und ist also sehr fehlerhaft.

„Herr Saly führet noch sehr viel andere Umstände zur „Vergleichung an, welche alle zum Nachtheil des antiken „Pferdes gereichen. Ich halte mich an das, was ich dem Le-„ser so eben vorgelegt habe, und welches mir hinreichend zu „seyn scheint, um zu beweisen, wie weit dieses Pferd entfernt „ist, die Bewunderung der Kenner zu verdienen.

„Wenn, wie die meisten unserer Künstler wissen und „einstimmig sind, das Pferd des Marcus Aurelius mit denen „des heiligen Marcus und des Monte-Cavallo von Einer „Gattung ist, so ist es mittelmäßig, kein wahrhafter Kenner, „die Eigenthümer ausgenommen, hat jemals diese letztern „Pferde in den Rang schöner Werke der Bildnerei gesetzt.

„Wenn, wie man einstimmig ist, das Pferd des Mar-„cus Aurelius einen viel zu dicken Bauch, einen viel zu dicken „Hals u. s. f. hat, so ist es also schlecht zusammengesetzt, und „von schlechter Proportion. Indeß wollen wir, um beur-„theilen zu können, ob die Disposition dieses Bauches ein er-

„trägli-

„trägliсher Fehler ist, die ohngefähre Form und Mensur des-
„selben angeben.

„Man hat gesehen, daß die untere Extremität des Bau-
„ches, oben von den Lenden an gemessen, an einem gut pro-
„portionierten Pferde, mit der Länge des Kopfes überein
„kommt; daß diese von demselben Platze an gerechnete Mensur
„an dem Pferde des Capitoliums ohngefähr einen Fuß mehr
„beträgt, als die Länge des Kopfes, welcher zwei Fuß und
„zehen Zoll hat; welches diesen dicken und breiten Bauch auf
„einer sehr krummen Linie darstellt, auf einer Linie, welche sich in
„ihrer Mitte wenigstens drei Zoll über die horizontale Linie
„herab neigt, indeß diese sich unmerklich krümmende Linie an
„einem natürlichen Pferde, welches gegen sechs Fuß lang ist,
„und keinen Bauch wie eine Kuh hat, von den Geschlechts-
„theilen an bis unter die Brust sich nach und nach fünf bis
„sechs Zoll herab neigt; eine Neigung, welche bei diesem Pfer-
„de wenigstens acht Zoll betragen müßte, und eine enorme
„Fehlerhaftigkeit vermeiden machen würde. Diese Fehlerhaf-
„tigkeit kann indeß auch zum Theil von der Mensur der Füße
„herkommen, welche mir, wenn ich die schöne Natur messe,
„einiges Mißverhältniß gegen einander zu heben scheinen.

„Ich weiß übrigens, daß der Zirkel einer der verwerflich-
„sten Richter in einem Werke seyn würde, welches sonst erha-
„ben wäre; der Fechter, Apoll, und jedes andere Meisterstück
„dieser Art, würde dadurch entwürdiget werden; aber hier
„müssen wir ihn anerkennen. Setzet man also zu jenen Feh-
„lern noch viele andere hinzu, welche durch beträchtliche Schön-
„heiten an diesem Werke weder vergütet noch ausgewischt
„worden sind, so folgt zuverläßig daraus, daß es diejenigen,
„welche es für ein Meisterstück hielten, nicht kannten, oder
„daß sie nie ein schönes Pferd sahen, oder endlich, daß sie den
„Schleier des Vorurtheils und der Vorliebe vor den Augen
„hatten. Hätten sie entweder mehr Kenntnisse gehabt, oder
„wären sie weniger dafür eingenommen gewesen, so würden sie
„nicht über so viel Fehler hinweg geglitscht seyn, die zu dem
„außer-

„außerordentlichen Mißverhältniß dieses Bauches noch hin-
„zu kommen.

„Muß man große Kenntnisse haben, um vor dem fal-
„schen Studium des Kreuzes und der Schenkel vom Pferde
„des Marcus Aurelius nicht ein wenig zu stutzen? Zugegeben,
„daß das Ganze dieses Kreuzes nicht von ganz übler Form
„sey, so sind doch die Details und die Kälte der Schenkel (ich
„habe sie vor Augen) allzu weit von der schönen Natur ent-
„fernt, als daß man sich des Lächelns enthalten könnte, wenn
„man dieses Pferd ein Meisterstück nennen hört.

„Ich besitze eine durchaus genaue und gut mensurierte
„Kopie von der Statüe des Marcus Aurelius. Da es oft
„nicht die Feinheiten des Details, sondern des Ganzen, For-
„men und Bewegung sind, welche ein Original, wie wir hier
„von einem sprechen, auszeichnen, so glaube ich, daß ich aus
„den Original-Theilen, welche ich vor Augen habe, und mit
„diesem kleinen Modell vergleiche, das antike Pferd so genau
„kenne, als es die nur immer zu kennen im Stande sind, wel-
„che es auf dem Capitol sehen. Diese Kopie lehret mich end-
„lich, daß der Ritter, von dem man wenig spricht, für ein
„Werk schön ist, welches in einem Zeitalter gemacht wurde, in
„welchem die Bildnerei weder Laokoonen noch Fechter mehr
„hervorbrachte, und daß das Pferd, welches alle diejenigen
„einnimmt, welche darüber räsonniren, weit unter dem
„Ritter ist.

„Verschiedene Personen sagen, die außerordentliche
„Dicke des Bauches dieses Pferdes komme von einem Zufall
„her, und die Seiten falten und erweitern sich blos darum,
„weil sich sein Rücken gebogen habe. Man ist darauf nicht
„aufmersam, daß dieser Rücken heut zu Tage auf dem Platze
„und in der Form ist, in welcher er gegossen wurde, und daß
„er wenn der Hammer ihn wieder dahin gebracht hätte, wo er
„gegenwärtig ist, nicht dahin hätte kommen können, ohne daß die
„Seiten zugleich ihre Form und ihren Platz wieder eingenom-
„men hätten. Die Mischung und die Beschaffenheit des Me-
„talles

„falles dieser Statüe sey auch welche sie wolle, so wäre die „Bronze durch den Zufall, den man annimmt, oder durch die „vorgegebene Wiederherstellung zerbrochen, von der man in „einem Tone spricht, als wäre die Rede von einer Figur von „Blei. Aber gesetzt auch, sie wäre nicht zerbrochen, so ist „ein Cylinder von Bronze doch keine Blase, die sich nach der „Willkühr dessen spannet und ausbreitet, der in dieselbe bläßt. „Endlich beurtheilet man das Pferd, welches so viele Leute „als ein Meisterstück ausschreien, und deren Geschrei so viele „andere widerhohlen, ohne zu wissen warum, nach dem Zu„stande, in welchem es sich gegenwärtig befindet, und nicht „nach denjenigen, in welchem es sich, wie man annimmt be„funden hat.“

Obgleich ein Wörterbuch über die Künste nicht für die Beschreibung der Werke der Kunst, bestimmt ist, so glaubet man sich doch hier einige Zeilen über die Statüe zu Pferde erlauben zu können, welche dem Kaiser Peter den Großen zu Petersburg errichtet worden ist, weil man in ganz Europa, und oft mit allzu wenig Kenntniß viel von derselben gesprochen hat, und weil sie sich durch zwei Besonderheiten ausgezeichnet: durch ihre Zusammensetzung und durch ihr Fußgestell.

Man weiß, daß alle Statüen zu Pferde auf einem Sockel gesetzt sind, welcher ein längliches Viereck bildet: das Pferd scheint auf dem Sockel im Schritt zu gehen.

Aber Herr Falconet, der Verfertiger des Denkmahles von Petersburg, hatte einen Helden darzustellen, welcher für den Schöpfer von Rußland gehalten wird: man glaubet gemeiniglich, sein großes Reich sey nur von einer Art wilder Thiere bewohnt gewesen, aus welchen er Menschen zu machen gewußt habe. Der dichterische Bildner, denn die Künste sind eine Art von Poesie, faßte diese seiner Kunst günstige Idee auf, ob sie gleich nicht genau genommen, von historischer Wahrheit ist. Er wußte seinem Werke ein Leben, eine Bewegung zu geben, welche Denkmälern der Art gemeiniglich fehlt, und zwar dadurch, daß er vermittelst eines sinnreichen Symbols dem

dem Betrachter alle die Hindernisse anzeigt, welche dieser Fürst zu überwinden hatte. Er stellte ihn vor, wie er zu Pferde einen steilen Felsen hinan klimmt. Auf diese Weise ist die Zusammensetzung allegorisch, und durch eine glückliche Idee ist der Held selbst das Symbol der Allegorie.

Peter der Große hatte selbst ohngefähr eine ähnliche Idee gehabt; er hatte sich in einen Siegelring schneiden lassen, unter der Gestalt eines Bildners, welcher Rußland aus einem noch rohen Steine bildet. Der Gedanke des Künstlers ist edler, als der des Kaisers, übrigens aber hat er denselben Sinn.

Herr Falconet faßte zum Augenblicke seiner Zusammensetzung den, in welchem der Ritter auf den Gipfel des Felsen gelangt ist, und sein Pferd anhält, welches daher in seinem letzten Schritt begriffen ist, der sehr deutlich denjenigen Augenblick der Unbeweglichkeit ausdrückt, durch welche sich nothwendiger Weise der Galopp endigt. Der Kopf des Helden, umgeben von einem Lorbeerkranze, ist stolz und imposant, seine schützende Hand scheint sich über sein Reich auszustrecken; seine Miene, die Haltung seines Körpers, ist majestätisch, hat aber nichts Schreckliches: unter der Würde eines Gebiethers erkennt man einen Vater. Seine einfache und malerische Bekleidung hat den Vortheil, zu gleicher Zeit denjenigen zu gleichen, welche die alten Bildner von Griechenland und Rom angenommen hatten, und an die der Russen zu erinnern. Ein doppelter Mantel von Pelzwerk vernichtet kunstreich das, was dieser Anzug allzu Einfaches haben könnte. Das Pferd ist voller Feuer, und scheint es durch die Nase auszublasen, es vereiniget mit der Schönheit der Formen und mit der Feinheit den Schein aller der Stärcke, welche zu der Handlung nothwendig war, die es eben vollbracht hat. Es zertrit in seinem Laufe die Schlange des Neides.

Weit von Petersburg hat man geschrieben, der Fels, welcher diesem Denkmal zur Base dient, habe weit hervorragende Spitzen, welche machen, daß man mehrere Theile der

Statüe

Statüe nicht sehen kann; daß das Pferd vor sich ein Gebirge und am Schwanz eine Schlange habe. Diese bizarren Irrthümer gewisser Schriftsteller haben ohne Zweifel Niemanden getäuscht.

Der Kopf des Helden ist das Werk der Mademoiselle Collot, der Schülerin und nachher der Schwiegertochter des Herrn Falconet. Er überließ ihr diesen wichtigen Theil des ihm aufgetragenen Denkmals, weil er aus Bescheidenheit glaubte, daß seine Schülerin in dieser Gattung größer sey als er, da er doch selbst ein Portrait gemacht hatte, welches seinem großen Künstlernamen entsprach, das Portrait des gelehrten Camille Falconet.

Die Geschichte der Künste hatte uns bisher nur den Namen eines einzigen Weibes aufbewahret, welche Bildnerei ausübte; sie hieß Properzia Rossi, war von Bologna, und blühte im sechzehnten Jahrhundert. Verfolgt und verläumdet von einem eifersüchtigen Künstler, Namens Annico, gab sie ihre Kunst auf, und starb aus Gram.

Herr Falconet glaubte anfänglich, sein Felsen solle aus zugehauenen Steinen zusammengesetzt werden, und hatte schon die Modelle aller Stücken desselben gemacht; aber man schlug ihm einen wirklichen Felsen von Granit vor, und er besann sich keinen Augenblick, diese weit dauerhaftere Base vorzuziehen. Diese ungeheure Masse mußte man anderthalb Meilen zu Lande und viertehalb Meilen zu Wasser transportiren. Man weiß, daß die Alten noch erstaunenswürdigere Dinge thaten, aber sie hatten bis jetzt unter den Neuern noch keine Nachahmer gefunden. Wer die mechanischen Mittel kennen lernen will, die man zur Bewegung und Fortschaffung dieser Masse anwandte, kann sich aus folgendem Buch Belehrung holen: Monument élevé à la gloire de Pierre le Grand, ou Relation des travaux qui ont été employés pour transporter à Pétersbourg un rocher des trois millions, destiné à servir de base à la statue équestre de cet Empereur, par le Comte Marin Carburi de Céphalonie. Grand in fol. Paris, Nyon, 1777.

Als dieser Felsen gefunden wurde, war er gegen fünf Millionen französische Pfund. Der Künstler ließ deren zwei auf dem Platze abhauen, so daß der Klumpen während des Transportes noch drei Millionen wog. Er war 37 Fuß lang, 21 breit und 22 hoch. Herr Falconet ließ ihm gegen die Base zu seine Breite, jedoch so, daß er ihn bis oben hinauf schräg abhauen ließ, welche Schrägheit das Auge bis auf die Fläche führt, worauf das Pferd steht; diese Fläche hat nicht mehr, als ohngefähr 7 Fuß Breite. Da das Pferd einen zu gangbaren Abhang hinauf steigen mußte, so langten die 37 Fuß der Länge des Felsen nicht zu; man setzte also ein Stück von ohngefähr 13 Fuß hinan, um den Felsen dem Modell ähnlich zu machen, welches ohngefähr 30 Fuß lang war.

(Artikel von Levesque.)

Physiognomie.
Physionomie.

Die Alten glaubten, das Vermögen über den Charakter der Menschen aus der Bildung ihrer Gesichtszüge gründe sich auf Grundsätze, welche eine Wissenschaft ausmachen könnten. Die Menschen bilden sich leicht ein, das zu können, was sie zu können wünschen, und diese Schwäche des menschlichen Geistes erzeugte verschiedene Wissenschaften, die keinen andern Grund als diese Schwäche haben. Die Menschen wünschten, gemeine Substanzen in Gold verwandeln zu können; aus diesem Verlangen entsprang die Alchymie. Sie wollten in der Zukunft lesen, daher die eingebildete Astrologie, Chiromantie, Nekromantie, und alle Arten von Aberglauben, welche die so genannte Kunst zu weissagen ausmachen. Sie wollten auf der Stirne der Menschen das Innere ihrer Seele und die Eigenschaften ihres Charakters lesen, und bildeten eine Wissenschaft, welche sie Physiognomie nannten.

Aristoteles hielt es seiner nicht für unwürdig, eine Abhandlung darüber aufzusetzen, in welcher man, neben den Vorurtheilen seines Jahrhunderts, Züge findet, die seines Genies

nies würdig sind. **Polemon, Melanthius** folgte seinem Beispiele, aber sie konnten nicht, wie jener ihre abergläubischen Einbildungen mit tiefsinnigen Bemerkungen unterstützen. **Johann Baptista Porta,** ein Neapolitaner von Adel, und ein sehr leichtgläubiger Mensch, brachte in dem sechzehnten Jahrhundert diese auf Leichtgläubigkeit begründete Wissenschaft wieder auf, und hatte denjenigen Erfolg, welchen die beständig hoffen können, die dem Aberglauben schmeicheln. Endlich machte sich in dem achtzehnten Jahrhundert, welches man das philosophische nennt, ein Mensch durch seine vergeblichen physiognomischen Entdeckungen berühmt, und fand unter Völkern, welchen man Weisheit zuschreibt, und unter Männern, denen die Philosophie nicht ganz fremd seyn sollte, eifrige Anhänger.

Die **Physiognomie** ist eine ungegründete Wissenschaft. Die Bildung der Stirn, der Nase, des Mundes, gerade, nachläßig frisierte oder gekräuselte Haare, mehr oder weniger offene, mehr oder weniger geschlossene Augen, entscheiden nicht über den Charakter des Menschen. Und man kann noch hinzusetzen, daß es gefährlich sey, an diese Wissenschaft zu glauben, weil dieß unrechte Urtheile über die Menschen fällen heißt.

Wenn man aber über diejenigen Theile unsers Gesichtes nicht urtheilen darf, welche unsere Gewohnheiten oder Fertigkeiten nicht verändern können, wenn eine breite Stirn, ein spitziges Kinn, eine Adlernase keinen Einfluß auf unsern Charakter haben, so kann man doch über die musculösen und beweglichen Theile urtheilen, weil unsere zur Fertigkeit gewordenen Leidenschaften Einfluß auf dieselben haben. Die Gewohnheit nachzudenken, gräbt Furchen auf die Stirn, ziehet die Augenbraunen nahe an einander. Zur Fertigkeit gewordene innere Heiterkeit, verbreitet eine sanfte Ruhe über unsere Physiognomie. Zur Fertigkeit gewordener Schmerz, löschet den Glanz der Augen aus, senkt die obere Augenwimper, öfteres Lachen ziehet die Winkel des Mundes in die Höhe, und machet in der Nähe der äußern Augenwinkel Furchen. Zur Fertigkeit

gewordener Zorn hinterläßt nicht immer auswischbare Züge, sondern man wird, wenn man einen sehr leicht zu erzürnenden Menschen beobachtet, bemerken, daß seine Züge selbst dann einen drohenden Zorn ausdrücken, wenn er nichts als lebhaft ist.

Da der Maler keine andern Mittel hat, den Charakter seiner dargestellten Menschen kenntlich zu machen, als die Bildung ihrer Gesichtszüge, so muß er tiefe Studien über alles dasjenige anstellen, was die Fertigkeit der Leidenschaften in der Physiognomie anzeigt.

Er muß noch mehr thun. Ob wir gleich nicht glauben, und ob er gleich selbst nicht glauben darf, daß die Bildung der unbeweglichen Theile des Kopfes einigen Einfluß auf die Sitten, oder daß die Sitten einigen Einfluß auf diese unbewegliche Theile haben, so ist es doch nichts desto weniger wahr, daß es in der Bildung dieser Theile gewisse *Charaktere giebt*, die dem Menschen ein gutes oder *schlechtes*, ein *geistreiches* oder dummes Ansehen geben, die weise oder zügellose, kluge oder thörichte, mäßige oder schwelgerische Fertigkeiten anzuzeigen scheinen.

Ein Mensch kann ziemlich geschlossene Augen und dennoch eine freie offene Seele haben. Aber ein Maler wird einer Figur keine wenig offenen Augen geben, in welcher er Offenheit der Seele ausdrücken will. Ein längliches schaafförmiges Gesicht giebt eine dumme Physiognomie, und kann doch die eines Menschen von Geist seyn; aber der Maler, der einen Philosophen darstellen will, wird ihm nicht diese Bildung geben. Man weiß, daß es Helden von sehr schlechter Miene gab; aber ein Mahler verdiente einen sehr gerechten Tadel, wenn er einem Helden eine schlechte Miene gäbe, im Fall er nicht etwa das Portrait desselben machte.

Er kann daher die Charaktere, welche die für niedrig, edel, trotzig, fein, geistreich, hinterlistig, treulos, aufrichtig, menschenfreundlich, grausam gehaltenen Physiognomieen ausmachen, nie zu viel studieren. Diese Charaktere können trüglich seyn; aber sie sind wahr für den Künstler.

Die Geschichte lehrt uns, daß Karl der Böse, König von Navarra, eine gute Physiognomie und angenehme Manieren hatte, daß man ihn nicht sehen, und vor seinen Verführungen sicher seyn konnte; aber der Maler wird nie einen verachtungswürdigen Menschen mit denjenigen Zügen darstellen, welche die Geschichte Karln dem Bösen giebt.

Die Kunst muß dem Menschen, der sich unsre Liebe erwerben will, eine liebenswürdige, dem, dessen Wildheit sie malen will, ein grausames, dem Verräther ein treuloses, dem niedrigen Menschen ein sclavisches Ansehen geben.

Niemand gab dem Charakter der Physiognomieen mehr Mannigfaltigkeit, als Raphael. Dieser in vielen Haupttheilen der Kunst unnachahmliche Meister, ist auch in diesem Theile der größeste Künstler. Er glaubte die Kunst nicht zu erniedrigen, wenn er auch die unedelsten Physiognomieen darstellte. Die Maler, welche man die von der großen Maschine (peintres de grande machine) nennt, haben ihn in diesem Stücke nicht nachgeahmt. Unter der unzähligen Menge von Figuren, in deren Hervorbringung, Gruppirung, Contrastirung, sie sich selbst gefallen, ist sehr oft nicht eine einzige, welche einen gut markierten Charakter darstellt. Sie glaubten, alles gethan zu haben, wenn sie Figuren gemacht hatten; aber ihre Figuren sind gleichsam wie diejenigen Menschen, denen man darum keine Aufmerksamkeit schenkt, weil sie keine Physiognomieen haben.

Aristoteles und nach ihm Porta haben bemerkt, daß es Menschen giebt, deren Physiognomie den Charakter des Kopfes gewisser Thiere hat, woraus sie schlossen, daß diese Menschen auch den moralischen Charakter jener Thiere haben. Dieß ist mit nichten eine physische Wahrheit, kann aber eine für den Künstler seyn, und ich glaube nicht, daß er sie vernachläßigen dürfe. Julius Cäsar hatte Etwas von dem Charakter des Adlers; Büffon, so edel in seinem Style, so groß in seinen Ideen, hatte einen Kopf, welcher dem des Löwen gleichen konnte.

Winkelmann hat eine, wenigstens ingeniöse Idee über die Vermischung der Physiognomie des Menschen mit der der Thiere, welche, wie er glaubt, die Alten bisweilen machten. Er glaubt, die griechischen Künstler hätten sich nicht damit begnügt, die Physiognomie einiger Thiere mit der des Menschen zu vergleichen, sondern hätten durch Beimischung einiger Züge von gewissen Thieren den Charakter gewisser menschlicher Figuren erhöht, und sogar bisweilen verschönert. „Diese Bemerkung, setzt er hinzu, welche ohne hinlängliche, genaue „Prüfung abgeschmackt scheinen dürfte, wird gewiß jedem aufmerksamen Betrachter auffallen, und ihn in den Köpfen des „Jupiter und Herkules die Wahrheit derselben fühlen machen. „Prüfe man auch die Bildung des Königes der Götter noch so „wenig, so wird man doch an seinen Köpfen die ganze Form „des Löwen, des Königes der Thiere, nicht nur an seinen „großen runden Augen, an seiner hohen und gebietherischen „Stirn, und an seiner beweglichen und schwellenden Nase, „sondern auch an seinem Haar' erkennen, welches von der Höhe des Kopfes herabfällt, sich auf der Seite der Stirn wieder erhebt, und sich zurück fallend in zwei Bogen theilt: „dieß ist aber nicht der Charakter der menschlichen Figur, sondern der Charakter des Haupthaares des Löwen. Was den „Herkules anlangt, so biethen uns die Proportionen seines „Kopfes am Halse die Form eines nicht zu bändigenden Stieres dar. Man gab ihm den Kopf und den Hals dieses „Thieres, Theile, welche von ganz anderem Verhältnisse sind, „als an dem Menschen, welcher einen größern Kopf und einen „kleinern Hals hat, um in diesem Helden eine mehr als „menschliche Kraft und Stärke anzuzeigen. Man könnte „auch sagen, daß die kurzen Haare an der Stirn des Herkules ein allegorisches Bild bezeichnen, in Bezug auf die kurzen Haare an der Stirn des Stieres."

Ich lese in dem **Felibien** Bemerkungen über die Physiognomie, die ich hier mittheilen zu müssen glaube, weil sie die Künstler auf noch detaillirtere Bemerkungen leiten und auf den

Weg

Weg derjenigen Studien führen können, welche sie in Ansehung dieses Theiles machen müssen.

Er bemerket, daß es in dem Menschen vier Humors gebe, welche, je nachdem sie in demselben herrschen, die Ursachen seiner Neigungen sind. Der Maler muß nachdenken, welches derjenige Humor sey, der auf den Charakter den meisten Einfluß hat, welchen er darstellen will. Diese verschiedenen Humors bezeichnet die Natur vorzüglich durch die Farbe, welche sie über denjenigen Körper verbreitet, in welchem einer jener Humors der herrschende ist, und auf diese Weise giebt sie den Unterschied zwischen einem sanguinischen und einem melancholischen Menschen an.

Ist in einer Person die herrschende Farbe bleich, gelb und bleifärbig, so ist dieß eine Anzeige einer schwarzen Galle, und einer Geneigtheit zur Rache, zum Neide und zu andern Leidenschaften, deren Ursache dieses Temperament ist.

Daher hat auch Poussin in seinem Gemälde, das Urtheil Salomons, jene Farben zur Darstellung des verachtungswürdigen Charakters desjenigen Weibes gewählt, welche sich unterstand, ein Kind zurück zu fordern, welches nicht das ihrige war; indeß er über die Gesichtsfarbe der wahren Mutter des Kindes eine röthliche Tinte verbreitete, welche die Güte ihres Charakters anzeigt. Denn sanguinische Personen können wohl vorübergehende Bewegungen des Zornes haben, sind aber gewöhnlich des Hasses und der Niederträchtigkeit unfähig. Als man dem Cäsar sagte, er solle dem Antonius und Dolabella nicht trauen, antwortete er, er fürchte jene frischen und rothen Gesichtsfarben nicht, wohl aber jene bleichen und hagern Menschen, wie Cassius und Brutus.

Es ist indeß wahr, daß diejenigen Menschen, welche eine allzu rothe und allzu brennende Gesichtsfarbe haben, furchtbar werden können, indem die allzu große Wärme des Blutes sie heftig macht. Aber der Maler muß sich nicht allein an die Farbe des Gesichts halten, wenn er die Temperamente ausdrücken will, indem eben diese Gesichtsfarbe durch die Lebensart, wel-

che die Menschen führen, wenn sie z. B. den Veränderungen der Luft, dem Wehen des Windes, der brennenden Hitze der Sonne beständig ausgesetzt sind, sehr modificiert werden kann. Daher ließ es auch Poussin, bei der Darstellung der Niederträchtigkeit der angeblichen Mutter vermittelst der Farbe des Gesichts, nicht aus der Acht, ihren schwarzen Charakter auch durch andere, von der Form abhängende Charaktere anzudeuten, wie durch eine Magerkeit und Trockenheit, welche die nagende Schärfe einer schwarzen Galle verursacht.

Es wird für den Maler nicht ohne Nutzen seyn, wenn er einige von den Urtheilen kennt, welche die Physiognomisten über die Form des Kopfes fällten. Ob dieß gleich taugliche Zeichen sind, so ist es doch dem Maler genug, daß sie sich auf sehr viele Beobachtungen gründen. Die Physiognomisten glauben z. B. daß ein allzu volles Gesicht die Anzeige eines langsamen und trägen Charakters, eines stumpfen furchtsamen, unbeständigen, vorurtheilsvollen Geistes, und eines wollüstigen Temperamentes sey. Dieses Gesicht und diesen Charakter hatte Vitellius. Ein mittelmäßig hageres Gesicht hingegen scheinet Klugheit, Liebe zu den Studien, und einen thätigen Geist anzuzeigen. So waren Cicero und Cäsar, und unter den Neuern, Newton, Pope, Montesquieu.

Die Physiognomisten wollen, daß ein spitziger Kopf das Zeichen der Dummheit sey, und mit einem solchen Kopfe stellet Homer den Thersites dar. Man glaubt, ein kleiner Kopf zeige einen richtigen Verstand an; aber er wird zum Zeichen der Einfältigkeit, wenn er auf einem langen Halse steht; er giebt dem Menschen eine Bildung, welche mit der Bildung einer Gans, eines gefräßigen und dummen Thieres, Aehnlichkeit hat. Die Haut einer gerunzelten und gegen die Augenbraunen zu eingedrückten Stirn ist ein Zeichen der Grausamkeit; bedecket sie allzu vieles Fett, so ist sie das Zeichen eines plumpen Geistes. Zusammenlaufende und gegen die Nase zu dicke Augenbraunen zeugen von Niederträchtigkeit. Beschreiben sie einen sehr krummen Bogen, so geben sie den Ausdruck eines dummen

Stau-

Staunens, welches von wenigem Geiste zeugt; sind sie aber mittelmäßig dick und mäßig gebogen, so sind sie das Zeichen einer heitern Seele und eines gemäßigten Geistes.

Weit geöffnete und glänzende Augen zeugen von einer gesunden Seele; diejenigen, welche vor dem Kopfe heraus stehen, von nichts als Einfältigkeit oder Niederträchtigkeit. Tief liegende Augen sind ein Zeichen des Neides, der Treulosigkeit; allzu nahe an einander liegende Augen, zeigen Grausamkeit an.

Braune Haare zeugen von Stärke und von auf dieselbe sich gründendem Muthe; blonde Haare sind ein Zeichen von Zartheit und Schwäche, welche die Sanftheit gewöhnlich begleitet; rothe Haare hält man gewöhnlich für ein Zeichen eines gefährlichen Charakters.

„Wenn der Maler, fährt **Felibien** fort, irgend eine „große Person, mit den Zeichen eines starken und herzhaften „Mannes darstellen will, so wird er ihm einen geraden und hohen Wuchs, breite Schultern, eine starke Brust, stark markierte Vergliederungen und Extremitäten, fleischichte Schenkel, ziemlich volle Waden, nervichte Arme, einen runden „und mehr kleinen als großen Kopf, eine lebhafte Gesichtsfarbe, glänzende und weit geöffnete Augen, eine ungetheilte „Stirn, ein Gesicht von einer schönen aber seinem Stande „und der Natur seines Landes angemessenen Form geben.

„Ein Poltron hingegen und ein furchtsamer Mensch wird „weiches und niedergedrücktes Haar, eine über seinen ganzen „Körper verbreitete Schwächlichkeit, einen etwas langen Hals, „ein unruhiges Gesicht, schmale Schultern und eine schmale „Brust haben.

„Soll er einen Menschen von ausgezeichnetem Stande „darstellen, so muß er ihm einen hohen und freien Wuchs, „wie wir an der Statüe des Antinous sehen, ein etwas zartes. „weißes und ein wenig mit Roth vermischtes Fleisch geben. „Sein Haar sey weder glatt noch allzu kraus, seine Finger „lang, sein Gesicht weder allzu voll noch allzu hager, sein

 „Blick,

„Blick, anmuthig; überdieß muß das Gefühl des Malers noch „alle Theile seines Körpers in einer Proportion anordnen, „welche den darzustellenden Personen angemessen ist, indem er „in der einen mehr Grazie und Adel sichtbar macht, als in „der andern.

„Will er einen dummen Menschen malen, so muß er be„denken, daß dergleichen Leute gewöhnlich ein ziemlich unleb„haftes und fleischvolles Gesicht, einen aufgeschwollenen „Bauch, starke Schenkel, dicke Beine, eine runde Stirn und „stiere oder überall herum irrende Augen haben, (les yeux „fixes ou égarés.)

„Ein thörichter und verachtungswürdiger Mensch „hat hartes, struppichtes Haar, einen kleinen und übel ge„bildeten Kopf, große, hängende Ohren, einen langen Hals, „trockene und düstere, kleine und tief liegende, oder geschwolle„ne Augen, wie ein noch schlaftrunkener Mensch, mit einem „festen Blick, ein sehr großes oder sehr kurzes Kinn, einen „großen Mund, einen etwas krummen Rücken, einen dicken „Bauch; die Schenkel und Extremitäten der Hände und Füße „sind hart und sehr fleischicht, die Gesichtsfarbe ist bleich und „dennoch in der Mitte der Wangen roth.

„Alle diese Bemerkungen gründen sich auf allgemeine „Beobachtungen: man kann deren noch andere besondere ma„chen, um zwei niederträchtige Menschen darzustellen, welche „einander nicht ähnlich seyn, und doch alle beide Zeichen der „Niederträchtigkeit an sich tragen werden. So haben Ra„phael und Leonard da Vinci, in ihren Gemälden vom „Abendmahl, wovon das des erstern sich in den Logen des „Vaticans, das des letztern aber zu Milano befindet, den „Verräther Judas ganz verschieden gemahlt; denn ob„gleich die Zeichen eines niederträchtigen Geistes an diesen bei„den Figuren keine Aehnlichkeit mit einander haben, so siehet „man doch in beiden alle Zeichen eines solchen Geistes.“

(Artikel von Levesque.)

Pinsel.

Pinsel.
Pinceau.

Ist das Werkzeug, womit der Maler die Farbe aufträgt. Man bedient sich aber auch des Wortes: Pinsel in figürlicher Bedeutung, um das Resultat der Führung des Pinsels zu bezeichnen; so sagt man: der liebenswürdige Pinsel eines Albano, Parmesano, der kühne Pinsel eines Velasques, Jouvenet; der leichte und geistreiche Pinsel eines Teniers. Vor Erfindung der Oelmalerei setzte man kein großes Verdienst auf die Führung des Pinsels. Oder wenn man es gewissermaaßen anerkannte, so war blos von der Nettheit und Richtigkeit die Rede, mit der man sich des Pinsels bedienen sollte. In der Wassermalerei verliert sich die Bewegung des Pinsels beinahe ganz; sie läßt blos den Zug (le trait) und die Tusche vom Braun sehen. Noch mehr verschwindet der Pinsel in Fresko, wo man ohne hin, wegen der Entfernung, in welchen die Stücken gesehen werden, die Behandlung desselben nicht bemerkt.

Die ersten Maler, welche in Oelfarbe malten, trugen ihre Farben auf eine sehr gleiche Weise auf: Sie verschmolzen und polirten sie so, daß man glauben muß, ihr Zweck sey gewesen den Mechanism des Pinsels nicht mehr bemerken zu lassen, als es in der Email-Malerei geschieht. Diese Praktik bemerkt man in denen noch vorhandenen Werken von Peter Perugin, Lukas von Leyden, Johann Cousin und andern.

Leonard da Vinci, Raphael, und die meisten Meister seiner Schule, so wie auch der Florentinischen haben diese glatte und gleiche Manier befolgt. Diese Simplicität im Mechanism, welche viele Personen als fehlerhaft oder wenigstens geistlos ansehen dürften, ist nach den Urtheile dererjenigen, welche über das wahre Verdienst in der Kunst ernstlich nachgedacht haben, für den großen Styl die angemessenste Manier.

Wahrscheinlich malten jene Meister ihre großen Werke nachdem sie alles, was die Zeichnung betrifft auf Cartons ausgearbeitet hatten, und sich in Rücksicht der Formen jedes Gegenstandes,

standes, der Charaktere, Ausdrücke, u. s. w. festgesetzt hatten. Waren sie über diese Partieen mit sich einig, so füllten sie die Züge mit dem verschmolzensten und gleichsten Pinsel.

Die ersten venetianischen Maler, wie Johann Belin, und der berühmte Montegna, waren keine Coloristen. Sie malten ebenfalls mit Trockenheit und jenem gleichen Schmelze des Pinsels, wovon ich geredet habe. Auch war dieß die Manier des Giorgione, wie man zu Venedig in einigen Palästen sehen kann, wo man die ersten Werke dieses großen Meisters aufbewahrt. Sobald aber dieser Maler die Magie der Farben, die ganze Kraft und den ganzen Reichthum des Colorits entdeckt hatte, welche aus der Combination der Tinte folgen können, dann verließ er jene Manier, die Farbe gleich aufzutragen, und drückte durch eine frische und nervige Tusche die Lichter und Schatten derjenigen Gegenstände aus, deren Formen sein Pinsel darstellen wollte. In der lombardischen Schule erfand Corregio, ein Schüler Mantegna's die Reize, welche durch die Führung des Pinsels entstehen können; er impastirte, verschmolz, und kostete das Vergnügen, sich in der Farbe zu verlieren und wieder zu finden, ohne ein Sklav der Formen zu werden. Ein so kühner, liebevoller und liebkosender Pinsel theilt den süßen Rausch, welchen der Meister, der ihn geführt, bei seiner Arbeit genossen hatte, allen Betrachtern seiner Werke, mit.

Die Meister, welche auf dieses Zeitalter folgten, suchten das Verdienst des Pinsels in der That auf eine verschiedene Weise. Und, wenn man unpartheiisch urtheilen will, so wird man zugestehen, daß in dem Verhältnisse, in welchem die Kunst zu exekutiren den Geist der Maler beschäftigt, die Richtigkeit und Auswahl der Formen, die edlen und starken Charaktere, die angemessenen und lebhaften Ausdrücke, und die precisen Attituden in allen Schulen ausarteten.

Wir überlassen es unsern Lesern und den Liebhabern, nach ihrem Geschmacke zu entscheiden, ob die großen Parthieen, welche ganz auf der Strenge der Zeichnung beruhen, oder

oder das Verdienst der Grazie und Wärme des Pinsels den Vorzug verdiene. Allein wir glauben nicht, daß man im hohen Grade die Auswahl und Reinheit der Formen mit der schönen Führung des Pinsels und dem, was man le beau faire nennt, vereinigen könne; wir müssen vielmehr versichern, daß das Kunstvolle im Pinsel sich mit der erhabnen Gattung nicht vereinigen läßt.

Will man die großen Parthieen der Malerei mit den Gedanken in der Dichtkunst vergleichen, und das Verdienst des Pinsels mit dem des Stils, so wird man finden, daß das zu große Streben nach dem Verdienste des Stils der Treflichkeit der Gegenstände immer geschadet hat.

In der That verlangt man bei einem Werke, in welchem Erhabenheit herrscht, nicht nach den Partieen des Details. Bey der Größe der Formen der Sextinischen Kapelle oder des Farnesischen Herkules kann man nicht an die schöne Arbeit des Meisels, oder das Ragout des Pinsels denken; allein wenn jene Hoheit des Styles mangelt, will das Publikum durch elegante und prachtvolle Diktion, durch einen glänzenden und schmeichlerischen Pinsel, entschädigt seyn.

Ich weiß es, es giebt Gattungen, welche die Grazien der Ausführung zulassen; allein unter sie gehört in der Malerei keinesweges die erste und vollendete reine Gattung, eben so wenig als in der Poesie Werke von männlichen Ideen und erhabenen Gedanken. Diejenige Gattung, welche Nymphen und Liebesgötter darstellt, scheint eine Auswahl sanfter Ausdrücke, einen schmeichelnden, liebevollen Pinsel, wie den des Correggio, Parmesano, Albano u. a. zu fordern. Durch einen weiten (large) freyen und nervigen Pinsel, haben Guercino, Lanfranc, Jouvenet, ihre ersten Sujets, und ihre tiefgefühlten Formen dargestellt, Bassano, Tintoret, Salvator, Rosa, Benedetto Castiglione haben einen impastirten, lebendigen, und ich möchte sagen, vagabunden Pinsel. Guido, Van Dyck, le Süeur haben sich durch die größte Leichtheit, Feinheit und Ausdruck des Pinsels ausgezeichnet. Der Pinsel von Carlo

Dolce,

Dolce, Liberi, Grimou, Raoux ist flau oder dürftig. Der Pinsel Rembrandts ist bald weich, bald höckrich und rauh, immer aber ragoutant. Die Gemälde von Joseph von Ribera, von Velasques, von Caravagio, von Valentin, sind mit einem Pinsel gearbeitet, der so fest, so leicht, und so fähig ist, die Farben zu verschmelzen, mit Erhaltung aller natürlichen Formen und der Frischheit der Tinten, daß es unmöglich ist, diese Meister hierin zu übertreffen. Und wenn wir glaubten, daß es vortheilhaft seyn könne, einen andern Pinsel zu suchen, als den, welcher uns durch unsre eigne Manier, zu sehen und zu empfinden an die Hand geboten wird, so würden wir entscheiden zu müssen glauben, daß der Pinsel dieser letztgenannten Meister einer von den besten sey, die man sich erwerben kann.

Wir unternehmen es nicht eine vollständige Liste aller Arten, den Pinsel zu führen zu geben; sie würde ungeheuer seyn, und unser Urtheil vielleicht der Einseitigkeit verdächtig werden. Eben so wenig wollen wir alle Fehler des Pinsels aufzählen, und unsern Lesern entwickeln, was ihn weichlich, (mou) schwerfällig, (lourd) trocken, mager, ungleich, manierirt, höckricht ohne Geist und Richtigkeit u. s. w. mache. Nur das wollen wir bemerken, daß kein Fehler für die Fortschritte der Kunst verderblicher ist als der eines geistlos sprudelnden Pinsels (petillant sans sçavoir). Robin.

Pittoresk.

Pittoresque.

Ich nehme Gelegenheit unter diesem Artikel einige Bemerkungen nachzuholen, welche aus zufälligen Ursachen unter **Malerisch** wegblieben.

Wenn man gewisse Formen **malerisch** nennt, drückt man unstreitig **im Allgemeinen** nichts anders damit aus, als; daß sie, in einem Werke der Malerei dargestellt, eine ganz vorzügliche Wirkung auf Empfindsamkeit und Geschmack machen werden, daß sie deßhalb vor andern nachgeahmt zu werden verdienen, daß man sie nicht sehen kann, ohne den Wunsch

zu fühlen, eine Kopie durch Kunst, von ihnen zu besitzen. In demselben Sinne nennt man Gedanken, Handlungen, Begebenheiten dichterisch in Beziehung auf Dichtkunst. Unter allen Gattungen sichtbarer Gegenstände giebt es malerische Formen: es giebt malerische Himmel, malerische Landschaften, malerische Theile davon, als: Berge, Thäler, Bäche u. s. w. malerische Gruppen von Menschen, Thieren, malerische Attitüden, malerische Mienen. Entwickeln wir die Gründe, wegen derer Menschen von gebildeter Phantasie und geläutertem Geschmacke gewisse Formen malerisch nennen, so finden wir: 1) daß malerische Formen Einheit und Mannigfaltigkeit darbieten müssen; 2) daß sie außer ihrer unmittelbaren Wohlgefälligkeit auch ausdrucksvoll seyn müssen; 3) daß sie die Einbildungskraft und das Dichtungsvermögen in ein freyes und doch mit ihnen harmonirendes Spiel versetzen. — 1) Das Malerische bietet allezeit eine Mannigfaltigkeit in gewissen Verhältnisse gegen einander stehenden Formen dar, selbst die malerische Miene eines Menschen ist nur malerisch in ihren Verhältnissen zu den sämmtlichen Theilen und Zügen des Gesichts; ein ruhiger gleich azurner Himmel ist nie pittoresk; es muß ein bewölkter, mit Mannigfaltigkeit beleuchteter Himmel seyn; eine ruhige See ist an sich nie pittoresk, es müssen die Fluthen im Spiele oder in gewaltsamer Empörung seyn. Je überraschender die Mannigfaltigkeit ist, um so pittoresker der Gegenstand; Kontraste tragen oft ungemein viel dazu bei, Formen den Charakter des pittoresken zu geben. Allein alles Mannigfaltige des pittoresken Gegenstandes muß zur Einheit zusammenstimmen und zwar: a) ein wohlgefälliges Totalbild bewirken: b) einen bestimmten harmonischen Gefühlszustand hervorbringen. Eine Gegend kann die größte Mannigfaltigkeit darbieten, und darum doch nicht pittoresk seyn, sie ist es nur, wenn sie Landschaft ist, d. h. wenn ihre mannigfaltigen Formen sich zu einem wohlgefälligen Totalbilde vereinen, und zu einem entschiedenen und harmonischen Gefühlszustande zusammenstimmen; — 2) ich fordere zweitens **Ausdruck**, und dieß vorzüglich von Figuren belebter Wesen,

sen, ganz vorzüglich von menschlichen. Pittoresk ist der Anstand, die Stellung, der Blick eines Thieres, wenn sich darinne seine Neigungen, Instinkte, Entschlüsse, auf eine sprechende Weise ausdrücken; pittoresk ist der Anstand einer Katze, mit der sie einer Maus auflauert, eines Hasen, welcher seine Aufmerksamkeit und Furcht körperlich ankündigt; pittoresk ist das Spiel eines Eichhorns; pittoresk sind Blicke und Mienen des Menschen, die entweder einen bleibenden Charakterzug auf das sprechendeste und lebendigste ausdrücken, oder eine vorübergehende Begier, Empfindung, Gesinnung unzweideutig ankündigen; pittoresk ist in derselben Hinsicht eine Attitüde des Menschen, eine Lage, eine Gliederrichtung desselben; pittoresk sind Gruppen von belebten Wesen, wenn sie mannigfaltige, aber doch harmonirende Ausdrücke darbieten, wenn sie eine interessante Theilnahme mehrereu Individuen an einer und derselben Handlung ausdrücken. Auch die leblose Natur besitzt in allen ihren pittoresken Formen Ausdruck, wenn man anders Ideen, welche durch Formen unmittelbar geweckt werden, zum Ausdrucke nehmen darf; so ist Ausdruck in einem pittoresken abendlichen Himmel, Ausdruck in Blumen und Blumengruppen, Ausdruck in der Rose, Lilie, dem Veilchen, wiefern ihre Gestalt unmittelbar Ideen weckt, welches bei andern Blumen z. B. der Nelke, Hyacinthe u. s w. der Fall nicht ist; — 3) ganz vorzüglich nennen wir auch wohlgefällige Formen pittoresk, wenn sie die Einbildungskraft, und das Dichtungsvermögen in ein freies, und doch mit ihnen harmonirendes Spiel versetzen; pittoresk ist in dieser Hinsicht ein naiver unschuldvoller Blick, pittoresk eine romantische Landschaft, pittoresk die Beleuchtung eines Wäldchens, welche den Zustand der Schwärmerei begünstigt, pittoresk eine nächtliche Gegend im Mondlicht u. s. w.

Formen sind im höchsten Grad malerisch, wenn sich in ihnen meine drei angegebnen Requisita auf das harmonischeste vereinigen.

Der Herausgeber.

Plafond. Plafond. S. Deckenstück.

Plan. Plan. S. Fläche.

Plastick.

Plastique.

Die Kunst, zu modeliren. S. die Art. Modell und Modeliren.

Platte.

Planche.

Die Kupferstecher, in schwarzer, punktirter Manier u. s. w. nennen Platte das Blatt von Kupfer, auf welches sie graviren. Sie bezeichnen auch damit die Arbeit, womit sie es bedecken: meine Platte ist nur angelegt, eine schöne Platte, eine gute Platte. Wollen sie das Blatt selbst, unabhängig von der Arbeit ausdrücken, so sagen sie gewöhnlich ein Kupfer.

Plump.

Lourd.

Ohne Leichtigkeit, und freie Eleganz gemalt oder gezeichnet: eine plumpe Figur, ein plumpes Gewand u. s. w.

Ponderation.

Ponderation.

Leo Baptista Alberti, welcher sehr einsichtsvoll über die Malerei geschrieben hat, sagt, indem er von der Ponderation der Körper redet, daß man nur der Natur selbst folgen müsse, um die Lage, und verschiedenen Handlungen der Glieder gut darzu-

darzustellen. Man wird sogleich bemerken, daß die Mitte des Körpers immer dem Kopfe untergeordnet ist. Wenn ein Mensch sich wendet, und auf einem Beine hält, so befindet sich dieser Fuß gerade unter dem Kopfe, als wenn er die Basis des ganzen Körpers wäre. Der Kopf ist beinahe jederzeit nach der Seite gerichtet, nach welcher es der Fuß ist, der ihn stützt, wenigstens ist es so bei natürlichen und ungezwungenen Handlungen. Er bemerkt zugleich, daß sich der Kopf beinahe nie auf eine Seite wendet, ohne daß ein andrer Theil des Körpers dieselbe Bewegung machen sollte, gleichsam um ihn zu stützen, oder daß er sich nicht nach einer andern Seite hinrichtete, um Equilliber zu bewirken. Der Kopf beugt sich, um in die Höhe zu sehn, nie weiter zurück als es nöthig ist, um die Mitte des Himmels zu sehn, er wendet sich nie weiter von einer Seite auf die andre, als es nöthig ist, um mit dem Kinn das Schulterbein zu berühren. Durch die größte Anstrengung, mit der wir den über dem Gürtel liegenden Theil des Körpers umzudrehen versuchen können, bringen wir es nicht weiter, als daß eine Schulter sich in gerader Linie über dem Nabel zeigt. Die Bewegungen der Beine und Arme sind etwas freier; indessen heben sich bei gewöhnlichen Handlungen die Hände nicht viel über den Kopf empor, die Handwurzel nicht viel über die Schulter, der Fuß nicht viel über das Knie, und ein Fuß entfernt sich nicht leicht weiter von dem andern, als in der Distanz seiner Länge. Hebt man einen Arm, so folgen alle Theile derselben Seite derselben Bewegung, so daß die Ferse auf dieser Seite sich in Gemäßheit der Handlung des Arms hebt.

Um sich in den Bewegungen nicht zu täuschen, und diejenigen wohl zu fassen, deren der Körper fähig ist, muß man anfangs das Modell als unbeweglich betrachten, und, in welcher Attitude es auch sei, seine Lage bemerken, um zu sehen, ob es wohl gestellt ist; in diesem Falle stehen die Theile seines Körpers in einem solchen Equilliber, daß er sich fest auf seinen Gliedern halten kann, ohne gezwungen zu seyn; daß er mit Leicht-

Leichtheit zu handeln vermag, ohne aus denen Grenzen herauszugehen, die seinen Kräften und denen ihm möglichen Bewegungen vorgeschrieben sind.

So wie alles Equiliber aus der Ruhe entspringt, welche die Glieder bekommen, wenn sie auf ihr Centrum gestützt sind, so muß, wenn dieses Equiliber aufhört, die Bewegung folgen, und der Körper sich nach einem gewissen Orte neigen; oder mit andern Worten; die Bewegung muß sogleich anfangen, als die Theile aus dem Equiliber treten, jedoch nicht so, daß das Equiliber die Handlungen des Körpers ganz verlasse. In der That würde die Bewegung sich selbst zerstöhren, wenn das Equiliber nicht immer bliebe, um sie zu stützen, und zu redressiren, wenn sie von einem Orte zum andern übergeht. So kann ein Mensch, der den linken Fuß aufhebt, sich nicht auf dem rechten halten, wenn kein Equiliber da ist, will er wechseln, und sich auf den linken stützen, so muß er das Equiliber verlassen, welches ihn auf dem rechten Fuße hält, und ein andres auf dem linken finden.

Wenn das Equiliber von der gleichen Schwere herrührt welche sich auf demjenigen Theile findet, welcher den übrigen zum Centrum dient, und der Körper, ohne diese Ponderation, nicht handeln, nicht sich stützen kann, so ist es wichtig, daß der Maler den Theil, welcher der Figur zum Centrum und zur Basis dient, so belästige, daß er sich mit Festigkeit durch die Stellung aller Glieder des Körpers halte; denn sie müssen sich gegenseitig unterstützen, um den am meisten belästigten zu unterstützen, und den zu belästigen, der es nicht genug ist.

Beobachtet einen Menschen, welcher ficht, bewegt er nicht in demselben Augenblicke, wo er seinen Gegner zu schlagen im Begrif ist, den Fuß vor, um den Körper zu stützen? Und würde er nicht außerdem fallen? Man sehe die schöne Statue der Fechter.

Um alles dieß noch leichter einzusehen, bemerke man, daß man die obern Theile seines Körpers nie vorbewegt, ohne daß zu gleicher Zeit einer der untern Theile zurückweiche, oder sich vorbewege, um ihn zu stützen. So, wenn ihr euch zurückbeugt, muß sich ein Fuß zurückbeugen. Je evidenter dieß ist, um so mehr muß man sich verwundern, daß mehrere Maler, ganz unkundig dieser Bemerkungen, Figuren sehen lassen, welche zu fallen scheinen, deren Füße so entfernt von einander, und deren Handlungen so gewaltsam sind, daß ihr Ausdruck aller Kraft und Wahrheit ermangelt. Aus Felibien.

Portrait.

Portrait.

Die Gattung des Portraits ruht auf dem Talente einen individuellen Kopf nachzubilden, und die charakteristischen Züge desselben so darzustellen, daß man die Nachbildung leicht als den Kopf der Person zu erkennen fähig sei, welche sie vorstellen soll.

Die Alten kannten diese Gattung nicht, und die Griechen, jene großen Meister der Kunst, besaßen nicht einmal Worte um die Begriffe zu bezeichnen, die wir durch Portraitmalen, und Portraitmaler ausdrücken. Ihr berühmtester Portraitmaler war Apelles, zugleich auch ihr berühmtester Geschichtmaler. Nur in dem letzten Jahrhunderte der Römischen Republik widmete sich eine Künstlerin, Lala von Cyzikus, der Portraitgattung.

Nach der Wiederauflebung der Künste unter den Neuern, vergieng eine ziemlich lange Zeit, ehe man das Portrait als eine besondre Gattung von Kunstwerken ansahe; die Geschichtmaler arbeiteten zugleich die Portraits. Vorzüglich zeichneten sich darin aus, Raphael, Titian, Holbein, Albert Dürer, Tintoret, Paul von Verona, Männer, welche sich zugleich in der

der Geschichte hervorthaten. Van Dyck selbst war zugleich ein treflicher Portrait- und Geschichtmaler.

So lange als das Portrait von Geschichtmalern behandelt wurde, wurde es auch in der Manier der Geschichte behandelt. Jene Meister sahen die Natur in gleich großer Manier im Portrait, wie in der Geschichte, behandelten es also mit derselben Breite des Pinsels, gaben den Falten der Draperieen dieselbe Größe, denselben Styl, und den Beiwerken nicht mehr und nicht weniger Geltung. Machten sie einen Unterschied zwischen der Behandlung beider Gattungen, so bestand er blos darin, daß sie in den Köpfen die individuellen Details ausdrückten, von denen die Aehnlichkeit abhängt, die unbedeutenden Details hingegen vernachläßigten, die nicht wesentlich dazu beitragen, das Individuum zu charakterisiren.

Als aber die Geschichtmaler auf die Präcision der Zeichnung Verzicht leisteten, und die Natur blos in jener vagen Manier betrachteten, mit welcher sich Richtigkeit des Coup-d'oeil nicht verträgt, als sie sich es zum Verdienste anrechneten, die Formen nur à peu-près darzustellen, sie mehr anzudeuten als auszudrücken, als sie dieselben so verallgemeinerten, daß sie in konventionelle Formen ausarteten; dann wurden sie unfähig die individuellen Charakter irgend eines Modells darzustellen, also unvermögend das Portrait glücklich zu bearbeiten, welches nur dann gelingt, wenn der Künstler jenen Charakter getroffen hat. Und nun erhob sich eine eigene Classe von Künstlern, welche sich ausschlüßlich darauf legten, mit präciser Genauigkeit die Formen der Natur nachzubilden, sie jederzeit zu verändern, so bald sie ein Modell wechselten, mehr die individuelle als die allgemeine Natur auszudrücken, und diese Klasse bemächtigte sich desjenigen Theils der Kunst, den die Geschichtmaler verließen.

Größtentheils waren diese Künstler Zöglinge von Geschichtmalern, hatten ihre ersten Studien angemessen der Gattung der Geschichte betrieben, und sich zum Theil eine ziemliche Zeit ihres Lebens damit beschäftigt. Sie behandelten das Portrait in der Manier der Geschichte. Ihre Ansicht und Ausführung

führung trug das Gepräg einer Größe, deren Bildung in ihnen zur Fertigkeit geworden war.

Das Portrait gerieth in der Folge unter weniger geschickte Hände. Als eine besondre Gattung betrachtet ward es Künstlern zu Theile, die sich gleich zum Anfang ihrer Laufbahn dieser Gattung widmeten, und zu oft Schüler von Meistern waren, welche sich ganz darauf eingeschränkt hatten. Ihr ganzes Studium war, einen Kopf kalt hinzuzeichnen, mit vorzüglicher Beflissenheit, die individuellen charakteristischen Züge zu geben; sie glaubten auf dem Gipfel ihrer Kunst zu seyn, wenn sie nur treffen konnten. Um Charakter und Ausdruck bekümmerten sie sich nicht, und aus Mangel dieser Partieen verfielen sie in einen Fehler, der in der That alle Aehnlichkeit aufhebt: nämlich anstatt Werke zu liefern, welche lebendigen Köpfen glichen, bildeten sie Köpfe, welche nicht lebten.

Jeder Mensch besitzt die wesentlichen und charakteristischen Formen des menschlichen Kopfs durch individuelle Eigenthümlichkeiten modificirt, und jene Formen müssen stärker ausgedrückt seyn, als ihre Modificationen. In der festen und einsichtvollen Andeutung dieser Formen besteht der Charakter.

Jede lebende Physiognomie drückt, wo nicht eine Leidenschaft, doch ein Temperament, einen Charakter aus. Was nichts ausdrückt, zeigt nicht einmal die Gegenwart des Lebens. Die am schwersten zu treffenden Ausdrücke sind nicht die von heftigen Leidenschaften, die eine auffallende Umänderung der Physiognomie bewirken, vielmehr die von sanftern Bewegungen, die sich der Ruhe der Seele nähern. Im Zustande dieser stellt sich eine Person, welche gemalt seyn will, dem Künstler dar, und thut also, indem sie getroffen seyn will, wie sie sich darstellt, eine große Forderung an den Künstler.

Der Künstler soll den Ausdruck und die Hauptformen darstellen, zugleich aber auch mit möglichster Genauigkeit die individuellen Eigenheiten. Während er beschäftigt ist, sie zu greifen und festzuhalten, fatiguirt sich das Modell in einer Situation, die immer dieselbe bleibt; Langeweile drückt es nieder,

und,

und, anstatt Ruhe und Leben zu athmen, drückt es eine Mattigkeit aus, die an Leblosigkeit gränzt.

Der Maler, welcher seinem Werke Ausdruck geben will, muß Geist genug besitzen, um durch den Reiz einer angenehmen Unterhaltung seinem Modelle Leben zu ertheilen, oder er muß die Gelegenheit, sein Werk zu beseelen, von einer andern Sitzung erwarten. Glücklich, wenn er Gedächtniß genug besitzt, um in seinem Geiste den ersten Augenblick zu fixiren, wo das Modell sich setzte, verbunden mit der Geschicklichkeit diese Erinnerung auf die Leinwand überzutragen.

Fertigkeit, ein für Maler in andern Gattungen sehr entbehrliches Talent, ist für den Portraitmaler beinahe nothwendig. Durch sie ist er in den Stand gesetzt, sein Modell nie zu fatiguiren.

Die Beiwerke eines Portraits dürfen nie die Aufmerksamkeit des Betrachters zu sehr erregen; der Kopf allein muß seine Blicke fesseln.

Obschon der Ausdruck der Seelenruhe den Portraits am Allgemeinsten angemessen ist, so kann man dennoch in der Darstellung einer bekannten Person eine Leidenschaft ausdrücken, welche sie charakterisirt, oder eine solche, die sie in irgend einem interessanten Zeitpunkte ihres Lebens empfunden hat. Indem Julius II. wünschte, daß Michel Angelo ihn mit dem Degen in der Hand malte, schrieb er ihm den Ausdruck wilder und furchtbarer Züge vor. So ist auch die Idee des Künstlers lobenswerth, welcher den Herrn Lally-Tolendal vorgestellt hat, wie er mit Entrüstung den Flor zerreißt, der die Büste seines Vaters bedeckte. Für Personen, denen Sohn und Vater unbekannt, dürfte dieser Ausdruck räthselhaft seyn; allein das Räthsel verschwindet durch das Memoire, auf welchem man ließt: „mein Vater war unschuldig.“

Die Gattung des Portraits hätte von der Gattung der Geschichte nicht getrennt werden sollen; es ist von selbiger nur dadurch verschieden, daß es eine größere Aufmerksamkeit auf die individuellen Formen verlangt. Uebrigens ist es denselben Grundsätzen unterworfen, und kann sich nur dann der Vollkom-

kommenheit nähern, wenn es das Resultat derselben Studien ist, durch welche der Geschichtmaler sich bildet. Frostige Vollendung, ängstliche Sorgfalt für die Beiwerke sind nur Fehler, welche durch die kleinlichen und schiefen Blicke dererjenigen in diese Gattung eingeführt worden sind, die sie handwerksmäßig betrieben, und herabgewürdigt haben. (L.)

Probe. Probedruck.

Epreuve.

Dieses Wort entspricht dem Worte **Versuch**. Ein Kupferstecher läßt, je nachdem er mit seiner Platte immer weiter und weiter fortrückt, von dem Kupferdrucker Versuche abziehen, um die Wirkung zu sehen, welche die Arbeit, die er auf dem Kupfer gemacht hat, auf dem Papiere hervorbringt. Dieß sind die Versuche, welche man Proben nennt. Wenn die auf dem Firniß, den man gleich anfänglich auf das Kupfer trägt, gezeichnete Arbeit von dem Scheidewasser geäzt worden ist, läßt man gewöhnlich einige Versuche abziehen, welche man **Proben des Scheidewassers** (épreuves de l'eau forte) nennt. Wenn der Künstler hernach seine Platte ganz angelegt, und fast alle Arbeit gesetzt hat, welche er dieser Platte zu geben sich vornahm, ohne ihr jedoch die Stärke und den Accord zu geben, welche sie in der geendigten Platte haben müssen, läßt er noch andere Versuche abziehen, welche er die **ersten Proben** nennt, und um den Punct zu bezeichnen, auf welchem er in Rücksicht seiner Arbeit steht, sagt er, er sei bei den **ersten Proben**.

Da indeß jeder Künstler seine eigene Verfahrungsart hat, so kann man durch die Ausdrücke **Proben des Scheidewassers**, **erste Proben**, nicht bestimmt angeben, wie weit der Künstler bei dem Werke vorgerückt sei, weil die einen einen großen Theil der Arbeiten mit Scheidewasser vollbringen, und die andern fast die ganze Arbeit für den Stichel aufheben. Uebrigens führen einige, ihrer Wirkung sicher, das Werk be-

trächt-

trächtlich aus, ehe sie die ersten Proben abziehen lassen, andere hingegen, die schüchterner oder ungeduldiger sind, ihre Arbeit auf dem Papier zu sehen, lassen Proben abziehen, ehe sie noch eine sehr schwache Anlage gemacht haben. Es giebt Kupferstecher, welche alle Theile ihrer Platte auf Einmal und zugleich weiter ausarbeiten, und ihnen den Accord nur in einem schwächern Tone geben, als sie bei gänzlicher Vollendung der Platte haben sollen; es giebt wiederum andere, welche eine große Anzahl von Theilen beinahe ganz ausführen, und sie dem Tone, den sie haben sollen, so viel als ihnen möglich ist, nahe bringen, und sich andere Theile bis zuletzt aufheben, als Köpfe, Hände, einige Theile von glänzenden Stoffen oder Metallen. So machen es einige Portraitskupferstecher. Man kann keine dieser Verfahrungsarten ausschließlich billigen oder verwerfen; denn einen Künstler muß man nach seinem Werke beurtheilen.

Im weitern Sinne des Wortes wird der Name Proben allen Abdrücken gegeben, in so fern man sie nämlich als das Product einer gravierten Platte betrachtet. In dieser neuen Bedeutung bezeichnet der Ausdruck erste Proben nicht die ersten Versuche, sondern die ersten Abdrücke, welche man von der geendigten Platte zog. Man sagt, ich habe eine der ersten Proben von der Familie des Darius. Man sagt auch, eine gute oder eine schlechte Probe, um damit einen Abdruck zu bezeichnen, welcher von der Platte genommen wurde, als sie entweder noch frisch oder schon abgenutzt war. Eine Probe ist schmuzig, wenn die Platte schlecht abgewischt wurde, wenn allzuviel Schwarz auf derselben blieb, und die Arbeiten verworren worden sind. Sie ist rein und brillant, wenn die Platte gut geschwärzt und gut abgewischt wurde, so daß alle Arbeiten sehr deutlich sind, und jede Taille hinlänglich viel Schwarz erhielt. Sie ist grau, wenn die Platte anfängt, abgenutzt zu werden; sie ist schneeig (neigeuse) wenn die Arbeiten der Platte, die schon zum

Theil

Theil abgenutzt sind, nicht mehr in ihrer Continuität das Schwarz behalten, so daß die Taillen durch weißliche Flecken unterbrochen werden. Diese Fehler können auch bisweilen von der Ungeschicklichkeit des Kupferdruckers, oder von der Arbeit des Künstlers herrühren.

Obgleich das Kupfer von der Hand des Druckers nur sehr leicht gerieben wird, so wird die Gravur durch dieses Reiben doch eher geschwächt und abgenutzt, als man glauben sollte, wenn es nicht die Erfahrung bewiese. Ihre Dauerhaftigkeit hänget zum Theil von der Arbeit des Künstlers, zum Theil von der Festigkeit des Kupfers, und zum Theil von der Geschicklichkeit des Druckers ab.

Liebhaber, welche gegen ihre Aufklärungen mißtrauisch waren, eine Schwachheit, die unter den Künstlern wenig gemein ist, glaubten, das sicherste Mittel, gute Proben zu bekommen, bestehe darin, sich eine von denjenigen zu verschaffen, welche der Künstler abziehen ließ, ehe er die Inschrift, welche den Stoff anzeigt, u. a. m. darauf stechen ließ. Dieß ist es, was man die Probe vor der Schrift nennt. Da der Künstler nur deßwegen solche Proben abziehen ließ, um sich ganz zu überzeugen, daß seine Arbeit vollkommen geendigt sei, so waren sie nur in sehr kleiner Anzahl vorhanden, und die Seltenheit derselben erhöhte ihren eingebildeten Werth. Denn es war sehr möglich, daß keine von jenen Proben einigen von denen gleichkam, welche nachher mit der Inschrift abgezogen wurden. Es konnte sich sehr wohl zutragen, daß der Drucker, ohne zu wissen wie, beim hundertsten Abdruck seiner Platte, geschickter schwärzte und abwischte, als bei dem ersten, und daß die hundertste Probe die schönste war; denn es waltet eine Art von Ohngefähr über den Abzug der Blätter, und wenn das Kupfer gut ist, können mehrere hundert Proben von gleicher Schönheit von einer Platte abgezogen werden.

Aber

Aber anstatt daß die Liebhaber dieses überlegten, fahren sie hartnäckig fort, diejenigen Proben zu suchen, von deren Erstheit und Seltenheit sie durch den Mangel der Inschrift überzeugt zu werden scheinen. Alle wollten deren haben, und Graveurs und die Kunsthändler fanden ein leichtes Mittel, sie zu befriedigen; sie ließen hundert, zweihundert, dreihundert, und sogar mehr Proben abziehen, ehe sie die Inschrift darauf stechen ließen. Ob diese Proben schön oder mittelmäßig sind, darauf kommt nichts an; sie sind vor der Inschrift abgezogen, und der Liebhaber ist zufrieden. Der Kaufmann ist es noch mehr, weil er von dreihundert Proben vor der Inschrift in kurzer Zeit mehr einnimmt, als ihm noch einmal so viel mit der Inschrift erst nach langer Zeit eingebracht hätten. Man besitzt auch die Geschicklichkeit, eine gewisse Anzahl derselben zu verstecken, und sie der Begierde der Liebhaber nicht eher zu überlassen, als bis sie durch ihre vorgebliche Seltenheit einen neuen Werth erlangt haben.

Der Geiz des Rembrandt gab ihm noch eine andere Charlatanerie ein. Er machte einige Veränderungen an der Platte, nachdem er eine gewisse Anzahl Proben hatte abziehen lassen, und gab ihr sogar eine verschiedene Wirkung, wenn sie beinahe abgenutzt war. Man wollte die Probe vor der Veränderung, die mit der Veränderung, und die mit der neuen Wirkung haben. Man ahmt diese Charlatanerie mit wenigern Kosten nach, indem man bald anfänglich irgend einen Fehler in der Inschrift stehen, und ihn nachher verbessern läßt; bald Proben davon abziehen läßt, ehe irgend ein nichtsnütziger Zug an dem Rande auspoliert ist, und nachher diesen Rand polieren läßt. Bisweilen hat man bei diesen Zufällen keine Absicht; aber die kaufmännische Habsucht weiß davon Vortheil zu ziehen, denn sie sind ein Gegenstand der Nacheiferung unter den Liebhabern, sich auch eine Probe mit dem zu verschaffen, was sie die Remarke nennen.

Obgleich

Obgleich diese Manövres die Künste an und für sich betrachtet, nichts angehen, und ihnen zur Schande gereichen, so müssen sie doch in einem Wörterbuche der Künste einen Platz erhalten, und in demselben nicht für zu unbedeutend angesehen werden. (Artikel von Levesque.)

Profil

Profil

ist die Ansicht, welche die Umrisse eines Gegenstandes gewähren, wenn man ihn von der Seite ansieht. In der Malerei braucht man dieses Wort vorzüglich von der menschlichen Figur, und besonders von dem Kopfe, wenn man ihn so faßt, daß man die Hälfte des Gesichts sehen kann.

Muster der Schönheit im Profile sind die Griechen. Sie leiteten ihre Studien und ihr Geschmack auch in diesem Theile zum Erhabenen. Nehmen wir die Griechen als Muster im Profil, so ist die ovale Form diejenige, in welcher sich die größte Schönheit der Köpfe und also auch der Profile findet. Das Oval ist dem Auge angenehm, weil seine verlängerte Krümmung weder die Einförmigkeit der geraden Linie, noch die zu abgerissene und bestimmte Krümmung des vollkommenen Zirkels hat, und man sieht in der That, daß die Entwickelung der Ovale alle Punkte bemerken läßt, welche diese krumme Linie bilden, während in einem gerundeten Contour sich nothwendig Verkürzungen finden, d. h. Theile, die sich einander Abbruch thun.

Man kann sich nach diesen Bemerkungen erklären, weßhalb ein plattes Profil eine Einförmigkeit hat, welche mißfällt, warum ein zu rundes Profil die Distanzen der Theile einander zu genähert darstellt, warum endlich ein Profil, welches einen Theil vom Oval des Kopfs ausmacht, so vorzüglich gefällt. Auch sehen wir, daß die ganz runden, oder konkaven Profile, Ungestaltheiten, und Lächerlichkeiten hervorbringen; Ungestaltheiten, weil die Theile, wie ich schon gesagt habe, sich verkürzen.

ßen, sich nähern, und zu große Contraste zwischen der allgemeinen Krümmung und dem Vorsprunge gewisser gerader Theile veranlassen, so daß z. B. die Nase an der Stelle, wo sie vom Gesicht losgeht, unangenehme spitzige Winkel bildet; Lächerlichkeiten, weil die gezwungenen Züge peinliche oft linkische Bewegungen verursachen, welche Lachen erregen. Die Masken bestätigen diese Bemerkung; alle Masken, welche lächerlich ausfallen sollen, sind so profilirt, daß sie die Theile übertrieben verkürzen, oder verlängern, und indem sie sich so von der Ovalform entfernen, die Zufälligkeiten, welche ich meyne, hervorbringen, z. B. die markirte Annäherung und Erhebung der Lippen gegen die Nase, die übertriebene Zusammenziehung der Augen, Runzeln, und überhaupt alle lächerliche Bewegungen.

Wenn die Grazie in leichten Bewegungen des Körpers, vollkommen übereinstimmend mit den einfachen und süßen Rührungen der Seele besteht, so bemerkt man, daß, jemehr die allgemeinen Formen derjenigen Theile, wo die Rührungen (les mouvemens) erfolgen, wie der Kopf einer ist, dazu beitragen, diese Entwickelung der relativen Eindrücke zu erleichtern, sie um so empfänglicher der Grazie sind, daß im Gegentheile sie um so mehr der Leichtheit und Grazie ermangeln, jemehr sie die Entwickelung der Theile und ihre Rührungen hindern.

Watelet.

Proportionen.

Proportions.

Die Figur des Menschen, als des edelsten und interessantesten Gegenstandes der Malerei, ist in Hinsicht ihrer Proportionen mit der größten Bestimmtheit behandelt worden. Durch Beobachtung, Vergleichung und Messung einer großen Anzahl von Individuen, hat man auseinander gesetzt, welche Proportionen der Theile des Menschen unter einander und in Beziehung auf das Ganze seine sichtbare Vollkommenheit ausmachen.

machen. Um diese Proportionen kennen zu lernen, und ihnen eine feste Basis zu geben, d. h. um sie vor den Abweichungen zu sichern, welchen nach der Verschiedenheit der Länder und Zeiten die Maaße, deren man sich bedient, unterworfen sind, hat man gewisse Theile des Körpers selbst zum Maaße angenommen.

Die Künstler haben den Kopf oder das Gesicht gewählt. Man mißt also in der Malerei und Skulptur alle Dimensionen der menschlichen Figur durch die Längen der Köpfe oder Gesichter. Das Maas welches man **Kopf** nennt ist die Länge einer Linie, perpendikulair gezogen vom Wirbel bis unter das Kinn. Das Maas welches man **Gesicht** nennt ist eine Linie, perpendikulair gezogen von der Spitze der Stirne bis unter das Kinn. Man theilt den **Kopf** in fünf Abtheilungen, und das **Gesicht** in vier. Da diese Eintheilungen unter sich nicht gleich sind, bedient man sich *kleinerer, um diejenigen* Theile und Glieder des Körpers zu messen, welche kleinere Eintheilungen ausmachen. Man mißt z. B. einige in Unterabtheilungen begriffene Theile des menschlichen Körpers nach Längen der Nase; diese Länge ist eine von den allgemeinen Eintheilungen des Kopfs.

Die Maler betrachten den ganzen Kopf, als oval von vorn; sie theilen dieses Oval durch eine Linie, welche die Länge desselben in zwei gleiche Theile, und die Breite durch vier parallele Queerlinien. Die erste von diesen Queerlinien theilt das ganze Ovàl in zwei gleiche Theile, auf dieser Linie stehen die Augen und die beiden Winkel jedes Auges müssen darin begriffen seyn. Die Hälfte des Ovals, welche sich über dieser ersten Abtheilung befindet, wird durch eine Queerlinie in zwei gleiche Theile zertheilt. Der höchste Theil, welcher vom Wirbel des Kopfs angeht, befaßt alles, was mit Haaren bedeckt ist; der untere Theil besteht aus der Stirne, und wird von jener Queerlinie begrenzt, auf welcher die Augen stehen.

Der untere Theil des Kopfes, d. h. derjenige, welcher sich unter dieser Linie findet, wird durch eine Queerlinie in zwei gleiche

gleiche Theile getheilt, der erste dieser Theile macht die Länge der Nase aus. Der übrige Theil des Kopfes theilt sich wieder in zwei gleiche, aber jederzeit kleinere Theile, durch eine andre mit den übrigen parallele Queerlinie, und diese Linie deutet die des Mundes an.

Dieß sind also die angenommenen verschiedenen Dimensionen:

1) Der halbe Kopf;
2) Vom Wirbel des Kopfs, bis zur Stirne;
3) Von der Stirn bis zum Ursprung der Nase
4) Die Nase
5) Vom Ende der Nase bis zum Munde
6) Vom Munde an der übrige Theil, das Kinn.

Die Messung des Körpers nach Gesichtern ist für die geometrische Genauigkeit günstiger als die Eintheilung nach Köpfen, weil das Gesicht, als ein geringeres Maas, sich bequemer zu den nöthigen Unterabtheilungen brauchen läßt.

Die antiken Statüen, als die vollkommensten Nachahmungen der menschlichen Figur, die uns bekannt sind, sind diejenigen Muster, welche man studieren und befolgen muß. Sie sind gemessen und getheilt worden, um alle, sowohl allgemeine als partielle Dimensionen kennen zu lernen. Und sie können es immer noch, um die in mehrern Schriftstellern bezeichneten Maaße zu bekräftigen.

Außer **Albert Dürer**, **Leonard da Vinci**, **Paul Lomazzo**, **Gerard Audran** lese man über diesen Gegenstand **de Piles** Anmerkungen zu **Dufresnoy's** Gedichte über die Malerey. Watelet.

Pyramide.

Pyramide.

Die klassischen Regeln der Malerei unterwerfen dieser Figur die Komposition von historischen Gemälden, sowohl im Ganzen, als in jeder einzelnen Gruppe. Man fordert, daß sie viel mehr Basis, als Spitze habe, und behauptet, daß die

gerade oder zirkelförmige Form in einem Gemälde eine monströse Wirkung thun würde. Soll diese Regel als ein unverletzliches Gesetz gelten, so muß man sehr schöne Werke von Raphael und Poussin als monströs verdammen. Und, so viel wir wissen, kannten die Griechen das Prinzip der malerischen Pyramide nicht; Grund genug für unsre großen Anhänger aller unsrer kleinen Conventionen, zu behaupten, daß die Maler der schönsten Jahrhunderte Griechenlands, aller Schönheiten, die sie vereinigten, unerachtet, weit unter unsern neuern Malern blieben. Nach demselben Prinzip ist Anton Coypel, der große Pyramideur, über Poussin, und selbst über Raphael sehr erhaben.

Man sagt von einer Composition, einer Gruppe, welche vollkommen in Pyramidenform gebildet ist: sie pyramidire gut.

Ende des dritten Bandes.

